
SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE

NEUE FOLGE XIX.

DIE TITULI

UND DIE

KIRCHLICHE WANDMALEREI

IM ABENDLANDE

VOM V. BIS ZUM XI. JAHRHUNDERT

VON

DR. E. STEINMANN.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1892.

DIE TITULI

UND DIE

KIRCHLICHE WANDMALEREI

IM ABENDLANDE

VOM V. BIS ZUM XI. JAHRHUNDERT

VON

DR. E. STEINMANN.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1892.

DEM GEDÄCHTNIS

ANTON SPRINGERS

Nola.

In einer Studie über die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert hat Anton Springer[1]) die Bedeutung der metrischen Inschriften, der „tituli", für die Kenntnis der Malerei in der karolingisch-ottonischen Zeit nachgewiesen und zugleich ausgesprochen, dass die Sitte, durch Verse Gemälde zu beschreiben und zu erklären, schon in der altchristlichen Zeit gebräuchlich war.

Wenn also im neunten und zehnten Jahrhundert nur eine Uebung viel früherer Zeit sich fortsetzte, so muss es sich der Mühe verlohnen, auch jene älteren Versinschriften einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen und in zusammenhängender Betrachtung die Tituli zu schildern, deren Bedeutung für die Geschichte der Malerei im ersten Jahrtausend jedem sofort klar wird, der sich den geringen Denkmälervorrat aus dieser Zeit vor die Augen stellt.

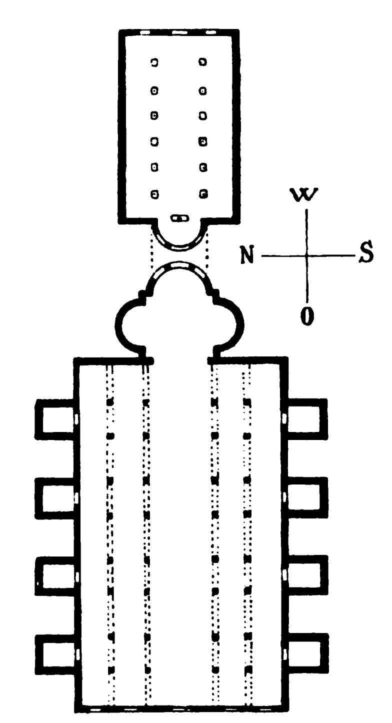
Natürlich wird eine solche Schilderung in Italien ihren Ausgangspunkt nehmen; aber nicht in Rom werden wir beginnen, obwohl hier in den Mosaiken die ältesten Wandgemälde uns erhalten sind, und auch die Nachforschung nach Inschriften ergebnisreich sich gestalten wird, sondern in Nola, denn nirgends werden wir fester von dem Wert der Tituli überzeugt wie dort, nirgends besser in das Studium derselben überhaupt eingeführt.

Von der glänzenden Basilika, die Paulin von Nola[2]) in den

1) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bonn 1886, pag. 133 ff.

2) Die Werke Paulins von Nola wurden benutzt in der Ausgabe von Migne, Patrologia Latina Tom. 61 und Le Brun, Paris 1685, De Rossi, Ins. Chr. Vol II, P. I, p. 185, 189—192. Eine Uebersetzung des Briefes an Severus findet sich bei Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik (Leipzig 1841) p. 154 ff.

Jahren 400 bis 403 errichtete und mit der vornehmsten der vier schon vorhandenen Basiliken, die das Grab des hl. Felix barg, verband, ist zwar heute nichts mehr erhalten, und doch können wir uns nicht nur von der architektonischen Anlage dieses Baues, sondern auch von seiner ebenso glänzenden wie eigenartigen[1]) inneren Ausstattung ein einigermassen anschauliches Bild entwerfen. Wir verdanken diese Gunst der ausführlichen Art, in welcher Paulin in einem Briefe[2]) an seinen Freund Sulpicius Severus[3]) Anlage und Schmuck der Felix Basilika schildert, und diese Aufzeichnungen werden wirksam ergänzt durch das, was im IX. und X. Carmen Natale[4]) des hl. Felix einschlägiges sich findet, Lobgesänge, die der federgewandte Bischof — diese Würde wurde dem Paulin nach dem Tode des Bischofs Paulus i. J. 409 übertragen — zu den Geburtstagen des von ihm hochverehrten Heiligen zu dichten pflegte.



Die Beschreibung Paulins in seinem Briefe an Severus genügte, zu einer glücklichen Lösung der architektonischen Fragen, die H. Holtzinger[5]) in einem Grundriss der Doppel-Basilika niederge-

1) Dass die Sitte, die Kirchen mit Gemälden zu schmücken, damals noch selten war, berichtet Paulin uns selbst (Carm. Nat. d. S. Felice IX, 543).

2) Paul. Epist. XXXII.

3) S. Severus baute eine Kirche in Primaculum bei Eluso, einer Stadt in Gallia Narbonensis und schmückte sie mit Inschriften und Gemälden. Epist. XXXII, 10.

4) C. N. IX, v. 511 ff., X, v. 17 ff.

5) Zeitschrift für bildende Kunst XX (1885), p. 135.

legt hat. Die zwei Punkte, auf die es dem Verfasser vor allem ankam, zu beweisen, dass die Absis der neuen Basilika die Kleeblattform besass, und dass die Verbindung der neuen mit der alten Basilika durch eine Verbindung der beiden Absiden vor sich ging, indem dieselben in Arkadenbögen nach einer hellen Verbindungshalle — transenna nennt sie Paulin — sich öffneten, erscheint in der That „eine logische Notwendigkeit", und damit steht die Anlage in der Hauptsache fest. Verschieden wurden nur die Worte Paulins in Betreff der Säulenreihe des Mittelschiffes der neuen Basilika gedeutet, wo es heisst „quibus duplex per singulos arcus ordo dirigitur"; Holtzinger ordnet die zwei Säulenreihen nebeneinander an, Zestermann[1]) dagegen glaubt, die Säulenreihen haben übereinander gestanden.

Man ist indessen schon aus dem Grunde geneigt, Holtzinger zu folgen, weil bei der Anordnung der Säulen übereinander für die Bilder, welche, wie wir hören werden, die Hochwand des Mittelschiffes zierten, kein Platz bleiben würde.

Macht schon das Verständnis der architektonischen Anlage der Doppelbasilika einige Schwierigkeiten, so ist auch die Anordnung der Bilder und Tituli in ihr nicht immer ganz leicht. Jedenfalls scheint Paulin von einem einheitlichen Grundgedanken beim Schmuck seiner beiden Kirchen ausgegangen zu sein; er spricht sich selbst also darüber aus; [C. N. X, v. 171]:

> et tribus in spatiis duo Testamenta legamus,
> hanc quoque cernentes rationem lumine recto,
> quod nova in antiquis tectis, antiqua novis lex
> pingitur; est etemim pariter decus utile nobis
> in veteri novitas atque in novitate vetustas.

Der Gedanke aber an eine alte und eine neue Kirche, die durch ein Mittelglied verbunden werden, erweckt in Paulins Phantasie sofort auch die Idee des alten und neuen Bundes, der durch Christus vereinigt wird. Der alte Bund, so schreibt er an Severus, bildet die Grundlage des neuen, der neue aber bringt den alten

1) Die antiken und christlichen Basiliken, Leipzig 1847, p. 148.

zum Abschluss[1]). Im alten die Hoffnung, im neuen der Glaube, die Gnade Christi aber verbindet beide, ein Gedanke, der endlich auch in einem der Tituli der Transenna[2]) selbst noch einmal ausgesprochen wird.

In der neuen Basilika, so werden wir später hören, schmückten die historischen Darstellungen aus dem alten Testament die Hochwände des Mittelschiffes, wir sind also zu der Annahme berechtigt, dass eben dort in der alten Basilika die Schilderungen aus dem neuen Testament angebracht waren. Indessen genügte dem kunstsinnigen Bischof dieser Schmuck für seine Kirchen nicht, denn ausser den historischen Darstellungen war über den Thüreingängen und in der Absis symbolischer Schmuck angebracht.

Leider können wir uns von dem Bilderschmuck der alten Basilika keine deutliche Vorstellung machen, denn ausser den Darstellungen aus dem neuen Testament im Mittelschiff, die uns genauer nicht beschrieben werden, kennen wir nur Tituli erbaulichen Inhaltes über den Arkadenbögen[3]) nach der Mittelhalle und über der inneren und äusseren Wand eines Gartenpförtchens[4]). Könnten wir wenigstens den Bildern, die Paulin im Carmen Natale X, 20 beschreibt, einen sicheren Platz anweisen! Aus der ziemlich verworrenen Schilderung lässt sich nur so viel entnehmen, dass in einer der alten Basiliken, wahrscheinlich der Grabkirche, drei Zellen sich befanden, von denen die mittlere mit Märtyrerbildern, die zur rechten und linken mit Darstellungen des Hiob und Tobias einerseits, der Judith und Esther andererseits geschmückt waren[5]). Jedenfalls wandte Paulin seine Aufmerksamkeit auch den vier älteren Gotteshäusern zu, ja von der Grabkirche des Heiligen, die er mit

---

1) Epist. XXXII, 5. 2) Epist. XXXII, 15 3) Epist. XXXII, 15.

4) Epist. XXXII, 12.

5) Nach Garrucci (storia dell' arte christiane Prato 1881, vol. 1, p. 489) gehörte dies Atrium zu der neuen Basilika; Zestermann (a. a. O. p. 146) spricht von einem gemeinsamen Atrium für die drei ältesten Basiliken; aus dem Text (C. N. IX, 1—10) lässt sich nur schliessen, was der Herausgeber Paulins, Le Brun, in seiner Inhaltsangabe sagt:

veteres S. Felicis basilicas novis aedificiis auget.

seinem Neubau verband, betont er, dass sie an Glanz diesem in keiner Weise nachstand[1]).

Die eigentliche Liebe des Bauherrn aber gehörte der neuen Felixbasilika, und indem wir zur Betrachtung ihres Bilderschmuckes uns wenden, treten wir an das interessanteste Kapitel in Paulins Schilderungen heran.

Aus dem Briefe an Severus und Carmen Natale IX, v. 515—35, 607—635 schöpfen wir alles, was wir über den inneren Schmuck der Kirche wissen, und zwar beschreibt Paulin in dem Briefe an den Freund Bilder und Verse, welche Pforten und Absis seiner Kirche zierten, während uns im Carmen Natale genaue Nachrichten über den Bilderkreis im Mittelschiff erhalten sind. Von besonderem Werte sind alle diese Angaben deshalb, weil zuverlässige Ortsbestimmungen nicht fehlen, sodass das Bild, welches wir uns von der Gesamtanordnung der Tituli und ihrer Gemälde entwerfen können, an Klarheit kaum zu wünschen übrig lässt.

Trat man durch den Haupteingang im Osten in die neue Basilika ein, so las man die Worte:

pax tibi sit quicumque dei penetralia Christi pectore pacifico candidus ingrederis[2]),

und eben dort war das Zeichen des Kreuzes gemalt, das ein anderer Titulus erläuterte:

cerne coronatam domini super atria Christi stare crucem, duro spondentem celsa labori,
Praemia: tolle crucem, qui vis auferre coronam[3]).

Schritt man dann weiter durch Schiff und Absis, so konnte zunächst über den Arkadenbögen[4]), die Chor und Transenna verbanden, keine Thürinschrift stehen, weil oben das Absisgemälde mit seinem Titulus prangte, und darunter noch eine zweite Inschrift angebracht war, welche auf die unter dem Altar geborgenen Reliquien und vor allem auf die köstlichste unter ihnen, einen

1) C. N. X, 204 und 210. 2) Epist. XXXII, 12. 3) Epist. XXXII, 12.

4) Vgl. zu den Arkadenbögen in der Absis die Anlage der Basilika, welche Bischof Severus, ein Zeitgenosse Paulins, in Neapel errichten liess, im Bull. di archeologia christ. 1880—81, p. 144, Pav. X und XI.



Splitter des hl. Kreuzes, hinwies. Beim Eintritt dagegen in die Verbindungshalle selbst traf das Auge über dem Mittelbogen auf die schon oben angezogenen Verse, die auf die symbolische Bedeutung der Transenna hinwiesen, und über den Bögen zur rechten und linken waren ebenfalls zwei erbauliche Tituli[1]) angebracht. Wandte sich nun der Besucher um, also der neuen Basilika zu, so wurde auch hier durch Wort und Bild sein Auge gefesselt:

Alma domus — so heisst es über der Mittelpforte — triplici patet ingredientibus arcu testaturque piam janua trina fidem[2]),

über den rechten und linken Arkadenbogen aber waren rot (mit Zinnober) gemalte Kreuze angebracht, in der Weise, wie die Tituli es beschreiben:

ardua floriferae crux cingitur orbe coronae
et domini fuso tincta cruore rubet
quaeque super signum resident coeleste columbae;
simplicibus produnt regna patere dei.
item de eodem
hac cruce nos mundo et nobis interfice mundum,
interitu culpae vivificans animam;
nos quoque perficies placitas tibi, Christe, columbas,
si vigeat puris pax tua pectoribus.

Dass endlich auch dem, der von der alten Basilika in die Verbindungshalle trat, Tituli, hier ohne bildliche Darstellungen, von den Arkadenbögen herabwinkten, wurde oben schon erwähnt, alle drei sind allgemein belehrenden Inhaltes[3]).

Sehen wir uns zunächst alle diese Verse auf ihren Inhalt an, so bemerken wir, dass sich neben dem lehrhaften und auferbauenden Element vor allem ein symbolisches geltend macht. Das Kreuz bedeutet das Leiden des Christen auf Erden, die rote Farbe erinnert an das Blut des Herrn, die Krone aber ist das Zeichen des glorreichen Sieges, und endlich die Tauben sind das Sinnbild der Unschuld und Sanftmut; ja, der dreifache Eingang ist nicht be-

1) Epist. XXXII, 15. 2) Epist. XXXII, 13.

3) Zwei andere kurze Thürinschriften teilt De Rossi aus einem Codex Cluniacensis aus dem IX. Jahrh. mit (Ins. Chr. Vol. II, P. I, p. 192, n. 6 u. 7).

deutungslos, er soll den Christen seines Glaubens an den dreieinigen Gott sich bewusst werden lassen.

Noch reicher fast als in diesen Versen sind die symbolischen Beziehungen in dem Titulus [1]), der uns das Absisgemälde der neuen Basilika beschreibt. Wir sehen hier das Geheimnis der Dreieinig-einigkeit dargestellt: Christus in der Gestalt des Lammes auf dem Felsen, von dem die vier Ströme, d. h. die vier Evangelisten ausgehen; je sechs Lämmer von jeder Seite nahen sich ihm, die zwölf Apostel; die Purpurblumen und die Palmen weisen auf das Paradies hin; auf das Lamm auf dem Felsen aber schwebt der hl. Geist in Gestalt der Taube herab, und aus den Wolken wird die Hand Gottes sichtbar. In der Mitte des Bildes war dann endlich, wiederum den Heiland personifizierend, das Kreuz angebracht, welches zwölf Tauben, die zwölf Apostel, im Kranze umgaben.

Im Zusammenhange mit diesem Bilde beschreibt Paulin noch ein anderes Absisgemälde der Kirche in Fundi, welches damals noch in Arbeit war.

Die Verwandtschaft dieses Bildes mit dem in Nola leuchtet im Titulus [2]) auf den ersten Blick ein; auch hier erscheinen sym-

1) pleno coruscat Trinitas mysterio,
stat Christus agno, vox Patris Coelo tonat,
et per columbam Spiritus Sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
cui coronae sunt corona Apostoli,
quorum figura est in columbarum choro.
pia Trinitatis unitas Christo coit
habente et ipsa Trinitate insignia:
deum revelat vox paterna et Spiritus.
sanctam fatentur crux et agnus victimam,
regnum et triumphum purpura et palma indicant.
petram superstat ipsa petra ecclesiae,
de qua sonori quatuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina. (Epist. XXXII, 10.)

2) sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent,
ardua crux pretiumque crucis sublime corona;
ipse Deus nobis princeps crucis atque coronae.
inter floriferi coeleste nemus paradisi
sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno.
agnus ut innocua injusto datus hostia letho,

bolische Elemente; doch tritt in der Anspielung auf das Weltgericht ein neues Element in dem Bilde auf, in dem das symbolische mit dem historischen sich berührt.

Bevor wir aber zu diesem letzteren Gedankenkreise uns wenden, haben wir zu fragen, in wie weit wir von den geschilderten Gemälden eine greifbare Vorstellung uns machen können, und ob vielleicht Monumente vorhanden sind, die das, was wir aus den Titeln erfahren, wirksam ergänzen. Kehren wir noch einmal zu den Thürinschriften zurück: Ueber dem Haupteingang im Osten sehen wir ein bekränztes Kreuz, über den Eingang zu derselben Basilika von der Verbindungshalle her waren über dem rechten und linken Arkadenbogen rote Kreuze, Blumenkränze und Tauben gemalt, ein Kreuz endlich sahen wir an hervorragender Stelle in den zwei Absisgemälden in Nola und Fundi, und endlich hing es mit Gold und Edelsteinen geziert, als Kronleuchter dienend, über dem Hochaltar [1]).

Wir werden begreifen, dass das Zeichen des heiligen Leidens Christi in der Kunst Paulins eine grosse Rolle spielen musste, wenn er es in seinen Gedichten so häufig besang. Ja, sein Geist erhebt sich zu wahrhaft poetischem Schwunge, singt er vom Kreuz und seiner Bedeutung für den Christen:

o crux magna dei pietas, crux gloria coeli,
crux eterna salus hominum, crux terror iniquis
et virtus justis, lumenque fidelibus,

so rühmt er in einem seiner Lieder und bringt auch hier mit dem Kreuze die Krone in Verbindung, wenn er den Lobgesang schliesst:

---

alite quem placida sanctus perfundit hiantem
spiritus, et rutila Genitor de nube coronat.
et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat,
bis geminae pecudis discors agnis genus haedi
circumstant solium; laevos avertitur haedos
pastor et emeritos dextra amplectitur agnos.
(Epist. XXXII, 17.)

1) Carm. Natale XI, v. 608. Ueber ein Kreuz, welches auf dem Altar gestanden haben soll, vgl. Augusti, Beiträge zur chr. Kunstgesch. II, p. 129 u. 130.

Ut bene nostra domus maneat, bene classis agatur
in cruce fixa fidem, vel de cruce nacta coronam [1]).

Ausser den vielen Gedichten und Epigrammen, die Paulin zum Ruhme des Kreuzes verfasste, spricht er sich auch gelegentlich der Schilderung eines Diebstahls, dem der kostbare Leuchter in Kreuzform über dem Hochaltar zum Opfer fiel, über die Darstellungsweise des Kreuzes sowohl, wie des Monogrammes aus, und teilt uns mit, dass das Kreuz auf zweierlei Art, als „crux immissa + und crux commissa T, dargestellt zu werden pflegte.

Die Darstellung des Monogrammes hat Garrucci [2]) eingehend besprochen; in demselben soll sich vor allem der Name *ΧΡΙΣΤΟΣ* vollständig ausgedrückt finden, und darum wird die Rundung des Rho nach links verlängert; zugleich bedeutet das so entstehende T das Scepter, durch welches Christus die Welt regiert, und das X die vier Himmelsrichtungen der von ihm beherrschten Erde; die Buchstaben *Α* und *ω* aber dürfen nicht fehlen, denn die drei Striche, aus denen sie gebildet werden, bedeuten die Dreieinigkeit Gottes. Man sieht also die symbolischen Beziehungen sind auch hier für den Dichter massgebend.

Es bleibt die Frage zu beantworten, welche Kreuz- oder Monogrammdarstellungen Paulin für seine Kirche wählte. Dass der Kronleuchter die Form des Monogramms trug, erzählt er uns selbst [3]); dass für die Absis nach dem Vorbilde von S. Apollinare in Classe bei Ravenna die crux immissa + gewählt war, geht aus Wickhoffs [4]) Untersuchungen über diesen Gegenstand deutlich hervor. Wir haben uns also nur noch mit den Kreuzen zu beschäftigen, welche im Osten (Fassade) und Westen (Arkadenbögen von der Transenna her) über den Eingängen angebracht waren. Ein deutliches Bild der Kreuze geben uns hier die Tituli. Dort heisst es zunächst von dem über dem Haupteingange angebrachten Kreuz, dass es mit einer Krone geschmückt war, und daran wird die Mahnung geknüpft, das Kreuz zu tragen, um die Krone zu erlangen. Das letztere wird uns bestimmen, hier zunächst in dem

---

1) Poema XIX, v. 714. 2) A. a. O. Vol. I, p. 487.
3) Carmen Natale XI, v. 608 ff.
4) Römische Quartalsschrift III (1889), p. 158 ff.

Ausdruck crux[1]) das einfache Kreuz zu erkennen, und so fragen wir nur noch, was der Dichter mit einer crux coronata sagen wollte. Zwei Vorstellungen einer solchen waren dem Christen jener Tage geläufig, und es hält schwer, sich für eine derselben zu entscheiden[2]). Ein Kreuz, welches rings von einem Kranze umschlossen war, erschien den Juden, als sie im Jahre 363 auf Julians Befehl den Tempel von Jerusalem wieder herstellen wollten (Gregor von Nazianz, oratio II in Julianum), ein Kreuz, welches nur an der Spitze mit einem Kranz geschmückt war, liess nach Eusebius Darstellung (Lib. vitae Const. c. 25) Kaiser Constantin nach der gegen Maxentius gewonnenen Schlacht anfertigen. Von diesen zwei Darstellungen kehrt die erstere, in der das Kreuz vom Kranz umschlossen wird, in fast allen Mosaikgemälden wieder; doch mag hier endlich auch auf eine dritte Möglichkeit hingegewiesen werden, auf einen Sarkophag[3]), wo das Monogramm in den Kranz selbst verflochten ist; der in der Mitte frei bleibende Raum würde dann ein trefflicher Platz für den Titulus sein.

Reicher noch wie dieser Kreuzschmuck an der Fassade scheint die Darstellung gewesen zu sein, die das Auge des von der Transenna her in die Kirche Eintretenden traf. Hier war über dem mittleren Arkadenbogen jener Vers geschrieben, der die Gläubigen auf die Bedeutung der dreifachen Halle hinwies, über jedem der zwei Seitenbögen aber strahlte ein mit roter Farbe gemaltes Kreuz, welches ein reicher Blumenkranz umgab, und über diesem Bilde waren Tauben angebracht, Zeichen des Friedens und der Unschuld. Zunächst kann auch hier nur, wie oben, an ein Kreuz allein gedacht werden, denn es wird „ardua“ genannt, und wird als Zeichen der Versöhnung gepriesen; ausserdem aber wird im ersten Titulus ausdrücklich bemerkt, dass der Blumenkranz das Kreuz umschloss, und was von dem einen Kreuze gilt, werden wir der Symmetrie halber auch von dem anderen annehmen müssen. Suchen wir aber endlich unter den erhaltenen Monumenten nach einer Analogie für das durch den Titulus geschilderte Bild, so finden wir

1) Paulin gebraucht das Wort „crux“ für Kreuz sowohl, wie für Monogramm.
2) Vgl. Migne, Patrologia latina Tom. LXI, appendix n. 155.
3) Aringhi, Roma subterranea II, p. 369, Rom 1691.

eine Zusammenstellung von Kreuz, Kranz und Taubenpaar zwar auf einem Sarkophag[1]; doch ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die Schilderung dieses Thürschmuckes mit der grossen Kreuzdarstellung im Absisgemälde völlig übereinstimmt.

Das Bild der letzteren aber wurde uns durch Wickhoffs[2] glücklichen Gedanken, den Titulus Paulins mit dem in Ravenna in S. Apollinare in Classe erhaltenen Absisgemälde zu vergleichen, zurückgegeben, ein sprechendes Zeugnis, wie erfolgreich das Heranziehen der Tituli ist, vor allem, wenn wir sie mit erhaltenen Monumenten vergleichen können. Darauf hin untersuchen wir nun endlich den Titel des Absismosaiks in Fundi, den Paulin, wie oben erwähnt, in demselben Briefe an Severus sandte. Der Dichter beginnt die Beschreibung mit einer Betrachtung über Kampf und Lohn des Christen, dargestellt in Kreuz und Krone; unter dem blutroten Kreuz, in blumengeschmücktem Paradiese steht Christus in Gestalt eines schneeweissen Lammes, auf welches die Taube des hl. Geistes sich herabsenkt und oben die Hand Gottes eine Krone herabhält; wie ein Richter steht das Lamm auf erhobenen Felsen und von den Böcken zur Linken abgewandt, wendet es sich freundlich zu den Schafen zur Rechten.

Wir brauchen nach Wickhoffs Ausführungen als Analogien zu diesem Bilde nicht die Mosaiken von S. Pudenziana[3] und S. Marco zu Rom, auf denen ebenfalls eine Darstellung der Dreieinigkeit sich findet, heranzuziehen, sondern werden die richtige Vorstellung von dem Bilde in Fundi gewinnen, wenn wir auch seinen Titulus mit dem Mosaik in S. Apollinare in Classe vergleichen. Ja, es steht in der Darstellung eines historischen Vorganges, des jüngsten Gerichtes, diesem noch näher, als das Mosaik in Nola, dem es im übrigen in fast allen Stücken gleicht, nur dass eben die Lämmer nicht mehr die Jünger oder die Apostel bedeuten, sondern, dass sie in Böcke und Schafe geschieden, wie etwa im Mosaik in S. Apollinare nuovo[4] die Seligen und die Verdammten symbolisch darstellen. Lassen wir endlich in dem

1) Aringhi a. a. O. II, p. 191. 2) a. a. O. p. 159 ff.

3) De Rossi, Musaici christiani delle chiese di Roma Fasc. XIII u. XIV.

4) Garr. IV, Tav. 248.

das Kreuz umgebenden Kranz die zwölf Tauben, weil von ihnen im Titulus nicht die Rede, fort und denken wir uns Gottes Hand eine Krone haltend, so dürfte auch von diesem Gemälde durch das Ravennatische Mosaik die richtige Vorstellung gewonnen sein.

Wir wenden uns nun zur neuen Felixbasilika in Nola zurück, und nachdem der symbolische Schmuck ihrer Eingänge und ihrer Absis festgestellt ist, wenden wir uns zu den historischen Darstellungen im Mittelschiff.

Was diese betrifft, so muss zunächst mit Nachdruck betont werden, dass sie die neue Basilika und nicht die alte schmückten, ferner dass sie nicht in der Vorhalle, sondern in der Kirche selbst angebracht waren. Diese zwei Punkte wurden bis dahin nicht mit der nötigen Schärfe auseinander gehalten. Zestermann[1]) beschreibt uns den Umbau der alten Basilika und berichtet, dass die Darstellungen an den Wänden der Portikus daselbst dem alten und neuen Testament entnommen waren, suchen wir aber in seinen eigenen Anmerkungen nach dem Urtext, so finden wir, dass er die bezüglichen Stellen aus dem alten Testament richtig als zur neuen Basilika gehörig bezeichnet. Augusti[2]) setzt den historischen Bildercyklus allgemein in eine Vorhalle, während endlich Garrucci[3]) sich begnügt, ohne nähere Angaben die Verse „nelle due ali del portico“ unterzubringen.

Die Umstände, unter denen Paulin von dem Schmuck des Mittelschiffes seiner Kirche uns berichtet, sind kurz diese:

Nicetas, Bischof von Dacien, hatte schon im Jahre 398 das Grab des hl. Felix besucht, und dem ersten Besuch folgte im Jahre 402 ein zweiter, und damals führte Paulin seinen Gast durch die inzwischen erbaute Felixkirche. In diese Führerrolle nun versetzt er sich wieder bei der Beschreibung der Kirche und ihres Bilderschmuckes, und behalten wir diesen Gedanken im Auge, so werden wir seiner Beschreibung leicht zu folgen vermögen. „Jetzt aber sollst du die Malereien betrachten, die über den farbenprächtigen Säulengängen in langer Reihe angebracht sind; wenn du aber mit zurückgelehntem Haupte alles betrachten willst, so

1) a. a. O. p. 148, 16 Vgl. Ueberschrift u. v. 511.
2) Beiträge II, p. 127. 3) a. a. O. I, p. 489.

musst du deinen Hals ein wenig ermüden," so beginnt der Bischof seine Beschreibung[1]) und erweckt in uns zunächst die Frage, wo wir uns diese Säulengänge (Portikus) zu denken haben. Die Antwort hierauf ist nicht schwer.

Wir brauchen nur des oft angezogenen Ausspruches eines Zeitgenossen Paulins, des hl. Nilus († 451) uns zu erinnern[2]), welcher rät, im Sanctuarium das Kreuz, im inneren Raum der Kirche die Geschichte des alten und neuen Bundes zu malen, wollen wir die Regel kennen lernen, nach der man beim Schmuck der Kirchen verfuhr, oder doch verfahren sollte; wir brauchen nur die erhaltenen Monumente in Rom und Ravenna zu fragen, wollen wir erfahren, wo regelmässig in der altchristlichen Kirche die Bilder aus dem alten und neuen Testamente angebracht waren, wir brauchen endlich nur auf Paulins eigene Worte zurück zu greifen, wenn er sagte, dass er im neuen Gotteshause das alte, im alten das neue Testament malen lassen wollte:

In veteri novitas, atque in novitate vetustas [Carm. Nat. X, v. 175].

Das war, um es noch einmal zu wiederholen, das Programm, welches Paulin der Ausschmückung der Mittelschiffe seiner Doppelkirche zu Grunde legte. Die Bilder aus dem neuen Testamente in der alten Kirche, sahen wir oben, beschreibt er nicht weiter; was er uns über die Darstellung des alten Bundes in der neuen Kirche mitteilt, haben wir nun zu untersuchen.

Nachdem also Paulin den Freund gebeten, die Augen aufwärts zu richten, fährt er fort: „Alles ist in der Malerei hier in richtiger Reihenfolge wiedergegeben, was der ehrwürdige Moses in seinen fünf Büchern niedergeschrieben hat; was Josua[3]) vollbrachte, der den Namen des Herrn (Jesus) trug, unter dessen Führung angesichts der hl. Bundeslade der Jordan stille stand, der Strom gehemmt und die Fluten festgebannt wurden. Eine unerhörte Gewalt teilte den Fluss, ein Teil, nachdem der Strom gehemmt, stand stille, der andere aber ergoss sich im schnellen Lauf ins Meer. So entstand eine Furt, und wo eben noch das Wasser gewaltig

1) Carmen Natale IX, v. 511. 2) Vgl. Augusti a. a. O. II, p. 92.
3) Josua, cap. 3, v. 16 ff.

dahin brauste, da hatte er (Gott) die zusammengepressten Wogen hoch aufgetürmt, und drohend erstand, mit zitternden Fugen zusammengehalten, ein Wasserberg, wartend, dass die Füsse durch den trocken gelegten Abgrund hindurch gingen. Und mitten im Fluss auf hart gewordenem Schlamm bewegten die Menschen trockenen Fusses sich vorwärts.

„Wenn dann die Zeiten der Richter zu Ende, bevor die der Könige beginnen, betrachte mit aufmerksamen Auge die Ruth[1]), deren schlichte Erlebnisse ihrer Zeit zur Zierde gereichen; einfach erscheint ihre Geschichte, aber sie bezeichnet das Geheimnis eines harten Kampfes. Seht, wie die zwei Schwestern von einander sich scheiden! Ruth folgt der frommen Schwiegermutter, die Arpa verlässt; die eine bricht, die andere hält die Treue; die eine stellt Gott höher als die Heimat, die die andere mehr schätzt, als das Leben."

Hätten wir nur diese Beschreibung des Bilderkreises, so kämen wir über ziemlich allgemeine Begriffe nicht hinaus, und würden ausserdem eine gleichmässige Behandlung des Stoffes vermissen; denn die Bücher Moses wären auffallend kurz abgethan, während der Dichter andererseits beim Uebergang über den Jordan und bei Ruths Geschichte ungebührlich lange verweilte. Glücklicherweise kehrt Paulin 70 Verse weiter, in denen er uns den Zweck auseinandersetzt, den er mit der Anbringung von Bildern und Versen verfolgt, noch einmal zur Beschreibung der Gemälde selbst zurück, und mit den Worten:

De genesi, precor, nunc orandi collige sensum [v. 607]

geht er zu einer genauen Beschreibung dessen über, was er vorher so kurz in die Worte[2]) zusammendrängte:

---

1) Ruth, cap. 1, v. 14.

2) Auffallend möchte es scheinen, dass der Dichter zuerst von den fünf Büchern Mosis spricht, dann aber nur Darstellungen aus der Genesis beschreiben will; indessen hält sich Paulin selbst nicht genau an dies letzte Programm, sondern er schliesst die Genesisdarstellungen mit Schilderungen aus dem Exodus VII, dem Auszug aus Aegypten und dem Untergang Pharaos ab; dass die Bücher Leviticus, Numeri und Deuteronomium für bildliche Darstellungen wenig Stoff bieten konnten, liegt auf der Hand.

Omnia namque tenet serie pictura fideli
quae senior scripsit per quinque volumina Moses [v. 519 u. 20].

Was mochte ihn verhindert haben, fragen wir, die genaue Beschreibung der Genesis schon damals vorzunehmen? man kann sich die Sache folgendermassen erklären: Paulin versetzt sich ganz in die Situation zurück, in der er dem Freunde die Bilder zeigte. Sie waren miteinander durch den östlichen Haupteingang in die Kirche eingetreten und standen im Mittelschiff. Wollte Paulin den Nicetas rasch in die in den Gemälden ausgesprochenen Gedankenkreise einführen, so musste er ihm vor allen Dingen einen Ueberblick verschaffen; er wendet sich deshalb der einen Hochwand[1]) zu und auf dieselbe hinweisend sagt er, hier sind Scenen aus den fünf Büchern Moses dargestellt, dort aber, und damit wendet er sich nach der anderen Seite, sind die Bücher Josua, der Richter, Ruth und der Könige illustriert; und da er einmal auf dieser Seite sich befindet, beschreibt er, mit seinem Gast das Mittelschiff herunterschreitend, auch wohl zur Erklärung einzelner Darstellungen der Tituli sich bedienend[2]), eingehender die dort gemalten Bilder.

So gelangen die Freunde bis vor den Chor, Paulin beabsichtigt aber, dem Nicetas auch noch die Bilder an der anderen Hochwand genauer zu beschreiben, und um von vorne anzufangen, durchwandeln sie das Mittelschiff dem Ausgang zu, und diese Zeit benutzt der kunstsinnige Bauherr, um dem eifrig lauschenden Amtsgenossen klar zu machen, warum er die Bilder hier habe anbringen lassen, und welche sittliche Förderung der Gemeinde er sich von ihnen verspreche. Diese Auseinandersetzung nun schildert uns Paulin sehr ausführlich in den Versen 538—606, dann aber, am Eingang angekommen, geht er zur Beschreibung des Gemäldecyklus

1) Ob Paulin an der nördlichen oder südlichen Seite die Schilderung begann, lässt sich nicht entscheiden und ist auch für diese Betrachtung bedeutungslos.

2) Die Verse 521—28, welche die Geschichte Josuas beschreiben, wie die, welche aus der Geschichte Ruths geschöpft sind (v. 533—36), eignen sich sehr wohl zu Inschriften, doch möchten wir sie schon deshalb nicht unbedingt als solche aufstellen, weil in ihnen der Adhortativus fehlt, der, wie wir sehen werden, die Genesistituli so deutlich aus der ganzen Darstellung heraushebt.

an der anderen Hochwand über, und des langen Erklärens müde, begnügt er sich damit — und darauf kommt es uns hier vor allem an — ganz oder teilweise die Tituli zu wiederholen, die unter oder über den Gemälden angebracht waren. Dass sämtliche Bilder durch Tituli erklärt wurden, erzählt Paulin uns selbst[1]), dass aber diese Tituli, wenn auch vielleicht nicht vollständig im einzelnen, in der Gesamtheit unverkürzt von dem Dichter zur Schilderung der Bilder verwandt wurden, hoffen wir beweisen zu können. Zunächst folgt der Wortlaut der Verse, wie sie erhalten sind, nur nach den einzelnen Darstellungen abgeteilt.

Wir lesen:

1. Adam. Ne maneam terrenus Adam, sed virgine terra
   Nascar, et exposito veteri, nova former imago [1. Cor. c. 15, 47].
2. Abraham. Educar tellure mea, generisque mei sim
   Degener; et sponsae festinem ad mellea terrae
   Flumina, Chaldaei servatus ab igne camini [Gen. cap. 12].
3. Lot. Sim facilis tectis, quasi Lot, fore semper aperta,
   Liberer ut Sodomis, neque vertam, lumina retro
   Nec salis in lapidem vertar, sale cordis egenus [Gen. c. 19].
4. Isaac. Hostia viva deo, tamquam puer offerar Isac:
   Et mea ligna gerens sequar almum sub cruce patrem.
5. Amalec. Inveniam puteos; sed ne, precor, obruat illos
   Invidus, et viventis aqua caecator Amalec [Gen. 26 v. 14].
6. Jacob. Sim profugus mundi, tamquam benedictus Jacob
   Fratris Edom fugitivus erat: fessoque sacrandum
   Supponam capiti lapidem, Christoque quiescam [G. 28].
7. Joseph. Sit mihi castus amor, sit et horror amoris iniqui:
   Carnis ut illecebras velut inviolatus Joseph
   Effugiam vinclis exuto corpore, liber
   Criminis, et spolium mundo carnale relinquam.
   Tempus enim longe fieri complexibus; instat
   Summa dies: prope iam Dominus iam surgere somno
   Tempus, et ad Domini pulsum vigilare paratos [Gen. 29].

---

1) Carm. Natale IX, v. 584:

quae super exprimitur titulis, ut littera monstret,
quod manus explicuit . .

8. Auszug aus Aegypten. Sit mihi ab Aegypto bonus exitus,
ut duce lege
Divisos penetrans undosi pectoris aestus,
Fluctibus evadam rubris, Dominique triumphum
Demerso Pharaone canam. Cum supplice voto
Exultando tremens et cum formidine gaudens,
Ipsius pia dona, meos commendo labores [Exod. 7, 14].

Was zunächst diesen acht Tituli gemeinsam ist und sie zugleich auch äusserlich aus dem Rahmen der poetischen Schilderung heraushebt, ist der Umstand, dass der Dichter aus dem erzählenden Ton in den Adhortativus übergeht. Es verdient höchste Bewunderung, wie sinnig er jedem Bilde einen bedeutsamen Inhalt zu geben vermag, wie er sich bestrebt, der Phantasie des Beschauers den richtigen Weg zu zeigen:

Kein irdischer Adam sollen wir bleiben, sondern den alten Menschen ausziehen und neu geboren werden; unsere Heimat sollen wir verlassen und, wie Abraham unseres Geschlechts vergessend, zu den süssen Quellen des gelobten Landes eilen; Lot lehrt uns gastfrei sein, aber die Salzsäule diene uns als warnendes Zeichen, wollen wir rückwärts schauen; wie Isaak sollen wir als lebendiges Opfer uns Gott darbringen, und wie jener sein Holz, so sollen wir das Kreuz Christi tragen; lass uns das Wasser finden, so heisst es im fünften Titulus, das Wasser des Lebens, aber hilf, dass nicht Menschen, wie die Amalekiter dem Isaak, es verschütten; wie der gesegnete Jakob vor Esau floh, so sollen auch wir die Welt und ihre Freuden fliehen; er legte das müde Haupt auf den geheiligten Stein, wir aber ruhen in Christo; keusch sei unsere Liebe, und wie der reine Joseph so sollen auch wir alle Lüste des Fleisches fliehen, denn schon naht der Tag des Herrn; unser Ausgang aber, Herr, aus Aegypten sei gesegnet, rette uns vor Pharao, dass wir sicher hindurch gehen durch alle Fluten und Stürme des Lebens und endlich dein Lob verkündigen.

Das ist in Kürze der Inhalt dieser Tituli und wir fragen, konnten sie besser erfunden sein, um Paulins Zwecken zu dienen, die Besucher des Gotteshauses zu heiligen Betrachtungen anzuregen?

Man könnte einwenden, die ungleiche Anzahl der Verszeilen in den einzelnen Tituli sei auffallend; aber einerseits kommen ähnliche Unregelmässigkeiten auch anderswo vor, z. B. in den Tituli des Neon zu Ravenna [1]) und in den Versen des Venantius Fortunatus [2]) für die Kathedralkirche von Tours, andererseits wissen wir nicht, ob Paulin uns jedesmal alle Verse mitgeteilt hat, oder nur die, welche den Kern des dargestellten umfassen [3]).

Zum Schluss!

Als Paulin den Sulpicius Severus mit den Bildern an den Eingängen und in der Absis derselben Kirche bekannt machen wollte, quälte er sich nicht mit einer umständlichen Beschreibung derselben, sondern er sandte dem Freunde — und das möchte auch für unsere Behauptung ausschlaggebend sein — die Tituli. Und wozu hätte denn Paulin in seiner poetischen Beschreibung der Felixbasilika noch neue Verse zur Schilderung des Bilderschmuckes im einzelnen verfassen sollen, wenn er dieselben in prägnanter Kürze in den Tituli schon besass?

Haben wir hiermit die Versinschriften auch für eine der Hochwände des Mittelschiffes gewonnen und besitzen wir wenigstens eine allgemeine Kenntnis der an der anderen Hochwand gemalten Bilder, so dürfte uns von dem epigrammatischen Schmuck der Kirche wenig, von ihrem Bilderschmuck, soweit litterarische Quellen hier Ersatz bieten, wesentliches überhaupt nicht fehlen. Denn durch die Tituli kennen wir die Darstellungen an den Eingängen, ein Titulus schildert uns ausführlich das grosse Mosaikgemälde der Absis, und endlich kennen wir die Bilder des Mittelschiffes und die Hälfte der zu ihnen gehörigen Tituli.

---

1) Migne, Patr. lat. Tom. 106, p. 518. Garr. I, p. 509.

2) Le Blaut, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, p. 251 ff.; ferner sind auch die z. T. noch an den Wänden erhaltenen Tituli in St. Georg in Oberzell verschieden lang. Vgl. die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau ed. Franz Xaver Kraus, Freiburg 1884, p. 8—11.

3) Indessen erscheint die letztere Annahme wegen der nach Form und Inhalt abgerundeten Verse unwahrscheinlich.

Rom.

Hier halten wir inne in der Schilderung der segensreichen Wirksamkeit, die der kunstsinnige Paulinus in seinem Bischofssprengel entfaltete, und aus dem stillen Nola führt uns unsere Betrachtung mitten in das reichbewegte Leben der ewigen Stadt; hier hatte sich schon um die Mitte des vierten Jahrhunderts der wunderbare Wechsel vollzogen, der das Zentrum antiker Bildung und Kultur in den Mittelpunkt christlichen Glaubens und Lebens umgestaltete, aber erst aus dem Ende des fünften Jahrhunderts liegt uns das endgiltige Resultat dieses einzigartigen Prozesses vor. Aus dem Bericht [1]), der über Anzahl und Organisation der Kirchen Roms i. J. 499 in der Synode des Symmachus aufgesetzt wurde, erhalten wir folgendes Bild: den vornehmsten Rang unter den Kirchen Roms behaupteten S. Giovanni in Laterano, S. Peter und S. Paul und neben ihnen nehmen auch S. Lorenzo fuori le mura und S. Maria Maggiore eine privilegierte Stellung ein. Die Pfarrkirchen Roms aber waren die 28 Titelkirchen, unter denen wir schon damals einen Teil der ehrwürdigsten Kirchen Roms vertreten finden: S. Sabina und S. Pudenziana, die zwei berühmten Kirchen des hl. Laurentius, Tituli Damasi et Lucinae genannt, während andere, z. B.

1) Vgl. hierzu den Brief Hadrians I. (772—795) an Karl den Grossen (sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio, Florenz 1767, T. XIII ed. Mansi, p. 801), wo sich der Papst über die Bauthätigkeit seiner Vorgänger ausführlich ausspricht und über die Menge der von ihnen erbauten und geschmückten Kirchen folgendes sagt: si enim voluerimus enarrare per ordinem nostri praedecessores pontifices quantas ecclesias fecerunt usque nunc, mirifice in eis sacras imagines erigentes, atque diversas historias pingentes, nec non et venerantes, apostolice audemus dicere deficiet nos tempus enumerandi, atque eorum aedificia cum sacris imaginibus et historiis explanandi.

S. Pietro ad vincula, erst unter Leo III. (von 795—816) als Titelkirchen angegeben werden. Späteren Datums ist ebenso die von Felix IV. (526—30) erbaute Basilika der hhl. Cosmas und Damianus und endlich S. Agnese vor dem Nomentanischen Thor, die bedeutendste Schöpfung Honorius I. (625—38).

Unter den Päpsten glänzten vor allem Damasus (366—84), Sixtus III. (432—40), Symmachus (498—514) und endlich Honnorius I. (625—38) durch ihre Sorge für Bau, Erhaltung und Schmuck der Kirchen, dagegen hat sich von Leo's des Grossen Bauten nichts erhalten, und der zweite grösste Papst Roms im ersten Jahrtausend, Gregor I. (594—605), fand in der kurzen Zeit seiner Regierung, während welcher Rom durch Krieg, Hunger und Pestilenz heimgesucht wurde, überhaupt wenig Zeit, sich mit Kirchenbauten zu befassen[1]).

Von den in diesen Kirchen erhaltenen Mosaiken ist das von S. Pudenziana[2]) das ehrwürdigste und zeigt trotz mannigfacher Restaurationen noch heute einen klassischen Stil.

Es stammt aus derselben Zeit, in welcher Paulin seine Kirchen in Nola baute und stellt Christus dar, welcher im himmlischen Jerusalem unter hochragendem Kreuze thront; ihm zur Seite stehen unter den Heiligen die Stifter der Kirche, unter ihm das Lamm, auf das die Taube herabschwebt. Bei aller Aehnlichkeit, die in Einzelheiten zwischen den beiden Mosaiken geherrscht haben mag, beobachten wir doch sofort den Grundunterschied, dass in Rom neben den symbolischen Zeichen figürliche Darstellungen in die Absis treten, ja dass diese sogar im Mosaik die vornehmste Stellung einnehmen. Dadurch scheint schon hier der mit der Zeit immer mehr sich geltend machende hierarchische Charakter der römischen Kunst gegenüber einer gedankenhaften, rein symbolischen in Provinzialstädten angedeutet. In dieser Richtung steht der Absisschmuck der Kapelle der hhl. Rufina und Seconda, weil ganz aus dekorativen Elementen bestehend, dem Mosaik von Nola viel-

1) Vgl. De Rossi, Inscriptiones christianae urbis Romae (Rom 1888) T. II, P. I, Procemium p. XLII.

2) De Rossi, Mur. christ. Fasc. XIII. Garr. Tav. 208.

leicht noch näher; jedenfalls verdient es seines ehrwürdigen Alters (4.—5. Jahrhundert) und seines antiken Charakters wegen hohe Beachtung. Wenige Jahrzehnte später baute Coelestinus (422—32) die Kirche S. Sabina[1]) mit köstlichen Mosaiken geschmückt, von denen als spärliche Reste zwei Frauengestalten im guten Stil „ecclesia ex gentibus und ecclesia ex circumcisione" sich erhalten haben. Einen Uebergangsstil dürfen wir schon in dem von Pelagius II. (578—90) errichteten Triumphbogen von San Lorenzo[2]) erkennen, wo Christus erscheint, umgeben von Petrus und Laurentius, alle drei das Kreuz als Scepter oder Siegesfahne tragend. Noch nachdrücklicher macht sich dann der Stilwechsel — denn nur von einem solchen und nicht von einer Stilentwickelung kann in der Mosaikkunst die Rede sein — in dem Absisgemälde der hhl. Cosmas und Damianus[3]) geltend, wo wiederum Christus, von einer Heiligenschar umgeben, uns entgegentritt. Zwar sind die Gestalten hier noch voll und kräftig, die Gewandfaltung noch nicht starr und symmetrisch, aber die harte und einförmige Symmetrie der Komposition und vor allem der streng-düstere Ausdruck in den Gesichtern lässt uns erkennen, dass hier schon die antikchristliche Kunst sich in das zu verwandeln beginnt, was wir gewöhnlich Byzantinismus nennen. Dieser gelangt dann zu vollendetem Ausdruck in dem Absisbild von S. Prassede[4]), zu dem das vorige Gemälde als Muster diente, und er tritt uns auch schon vorher deutlich entgegen in dem prachtstrotzenden Mosaik von S. Agnese[5]) aus dem 7. Jahrhundert.

Eine Verherrlichung der triumphierenden Kirche, ihres Fürsten und ihrer Heiligen, das ist das Programm, welches in allen diesen Absismosaiken festgehalten wird, und eine ähnliche Tendenz bestimmt auch die Darstellungen am Triumphbogen, wo mit Vorliebe die apokalyptische Scene der 24 Heiligen gewählt wird, die dem Lamme ihre Kronen darbringen (Ap. c. IV v. 4). Daneben be-

1) De Rossi, Mus. chr. Fasc. III u. IV. Garr. Tav. 210.
2) De Rossi, Mus. christ. Fasc. III. Garr. Tav. 271
3) De Rossi, Mus. christ. Fasc. V. Garr. Tav. 253.
4) De Rossi, Mus. christ. Fasc. V. Garr. Tav. 286.
5) De Rossi, Mus. christ. Fasc. III. Garr. Tav. 274.

hauptet sich ein lehrhaftes Element in den Bildercyklen, von denen uns jedoch in den Kirchen Roms nur ein Beispiel erhalten ist, die Darstellungen aus dem alten Testament, die Sixtus III. im Jahre 432 an den Wänden des Mittelschiffes der von ihm erbauten Basilika S. Maria Maggiore[1]) anbringen liess. Dieser auffallend geringe Vorrat von Bilderkreisen unter den Denkmälern der ewigen Stadt, der sich einerseits daraus erklärt, dass das Langhaus der Kirchen viel mehr dem Wechsel der Zeiten unterworfen war, als die Absis, andererseits aber im Mittelschiff nicht immer die dauerhafte Technik angewandt wurde, und man sich oft mit der Ausführung in Farben begnügen musste, würde eine wirksame Ergänzung durch die Tituli besonders wünschenswert erscheinen lassen. Leider ist aber auch die Zahl der durch sie überlieferten Bilderkreise in Rom eine beschränkte; sie ist geringer — wenn wir auch hier die in Nola gewonnene Einteilung der Tituli beibehalten wollen — als die, welche uns den Portalschmuck der Basiliken und ihrer Atrien schildern, aber doch ebenso reich vertreten wie beschreibende Absistituli. Den letzteren aber scheint der historische Sinn der römischen Christen wenig förderlich gewesen zu sein; vergleichen wir wenigstens die Absismosaiken der Kirchen Roms mit ähnlichen Darstellungen in Nola und lesen wir die Inschriften unter den Bildern, die uns den Papst nennen, der den Wandschmuck herstellen oder erneuern liess, oder den Heiligen preisen, dem das Gotteshaus geweiht war, so möchten wir in diesen Versen einfach eine Fortsetzung antiker Uebung erkennen, wenn die römischen Kaiser an ihren Thermen, Foren, Theatern und Triumphbögen pomphafte Inschriften zum Gedächtnis ihrer Thaten anbringen liessen[2]).

Wo nun, wie in den Absismosaiken Roms, die Monumente selber reden, können wir die erklärenden Inschriften auch leichter entbehren, die überhaupt für die Denkmäler dieser Stadt eine selbständige Bedeutung nicht beanspruchen können. Je lückenhafter aber das Bild ist, welches sie uns entwerfen, desto dringender schien die Forderung, den folgenden Betrachtungen einen kurzen

1) Garr. Tav. 211—222.
2) Vgl. De Rossi, Inscr. chr. II, P. I, p. 18 ff.

Abriss der Kirchen Roms um die Mitte des ersten Jahrtausends und ihrer Mosaiken vorauszuschicken.

Hätte Papst Damasus (366—84), der hochberühmte Epigrammdichter des vierten Jahrhunderts, 50 Jahre später gelebt, so würden wir vielleicht unter seinen zahlreichen Dichtungen dieses oder jenes Epigramm entdecken, welches uns in die künstlerischen Anschauungen des Mannes einen Einblick verschaffte, und uns über den Schmuck der von ihm erbauten Kirchen näheren Aufschluss erteilte [1]). Denn dass seine Regierungszeit auch für die Baugeschichte Roms von Bedeutung war, berichtet der Liber pontificalis [2]), wo es heisst: hic fecit basilicas duas, una beato Laurentio [3]) iuxta theatrum et alia via Ardeatina, ubi requiescit; doch wird uns der Schwerpunkt der Thätigkeit des Damasus für die Monumente Roms geschildert, wenn es eben dort weiter heisst: hic multa corpora sanctorum requisivit et invenit, quorum etiam versibus declaravit [4]).

In der That war die Phantasie dieses Bischofs noch erfüllt von den Qualen und dem Todesmut der Märtyrer, deren Grabstätten draussen vor den Thoren Roms er durchforschte, und in ihren Dienst stellte er auch die Muse seiner Dichtkunst [5]).

Betrachten wir die in Rom durch Tituli uns überlieferten Gemälde in chronologischer Reihenfolge, und beginnen wir unsere

---

1) Das einzige Epigramm, von Baronius u. a. dem Damasus zugeschrieben, welches ein Gemälde beschreibt, und zwar das Martyrium des hl. Laurentius, wird ihm von De Rossi (Ins. Chr. II, P. I, p. 151. n. 24) abgesprochen.

2) Liber pontificalis ed. Duchesne (Bibliothèque des écoles françaises, d'Athènes et de Rome II, serie 3) I, p. 212.

3) Siehe die Tituli von S. Lorenzo (histor. Inh.) bei De Rossi a. a. O. p. 151, n. 23; p. 134, n. 5; p. 117, n. 100; vgl. auch Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter (Stuttgart 1859) Bd. I, p. 103; über das durch Damasus errichtete Baptisterium von St. Peter und seinen inneren Schmuck berichtet Prudentius, Peristephanon XII, 4 (vgl. auch Garr. Vol. I, p. 460).

4) Siehe die Grabschriften bei De Rossi a. a. O. p. 104, n. 42—45.

5) De Rossi hat (a. a. O. p. 510 [index]) das Material für eine Sammlung der Epigramme des Damasus zusammengebracht und im Bull. di Arch. christ. 1884, p. 1—31 Wege und Mittel angegeben, die echten Verse von den unechten zu unterscheiden, ferner die in den Quellen erhaltenen Epigramme (vgl. Migne, Patrol. Lat. 13, p. 415—18 ed. Merenda) durch die in den Katakomben entdeckten, in Stein gemeiselten, wesentlich ergänzt.

Schilderungen mit den Absisgemälden, so müssen wir zunächst die Darstellungen der hl. Felicitas und ihrer sieben Söhne ins Auge fassen. Zwar ist der Titulus, welcher hier in Frage kommt, im Codex von Verdun unter der Ueberschrift überliefert:

isti versiculi sunt scripti in introitu ecclesiae [1]),

aber wir dürfen, wie De Rossi es thut, annehmen, dass dieser Titulus in zwei Teile zu zerlegen sei, wie denn auch der Codex von Lorsch nur den ersten Teil des Titulus, der die Marter der Mutter und ihrer Söhne schildert, überliefert hat; der zweite Teil aber beschreibt uns die Märtyrer im Himmel, eine Darstellung, die in das Innere der Kirche und zwar in die Absis gehört, wo regelmässig derartige Scenen geschildert wurden. Uebrigens fehlt es nicht an Analogien zu diesem Bilde, denn wir besitzen, wenn auch sehr zerstört, zwei Wandgemälde, die denselben Gegenstand behandeln.

Die hl. Felicitas mit ihren Söhnen muss einer besonderen Verehrung der römischen Christen sich erfreut haben, denn aus De Rossi's Untersuchungen [2]) erhellt, dass Grab, Wohnung und Kirche der Heiligen von den Gläubigen andächtig verehrt und reich geschmückt worden sind. Das Grab der Heiligen „Coemeterium Maximi ad S. Felicitatem“ liegt an der Via Salaria nahe bei Rom. Hier war die Mutter mit ihren sieben Söhnen dargestellt, sie selber in der Mitte, über ihr in einer Lünette das Brustbild Christi, ihr zur Rechten drei, zur Linken vier ihrer Söhne. Ueber dem Haupte eines jeden war eine Krone gemalt, welche anzeigen sollte, dass die Heiligen in himmlischer Herrlichkeit dargestellt seien.

Ausser dieser anspruchslosen Schilderung [3]) im Grabe an der Via Salaria kennen wir noch eine glänzendere in einem im Jahre 1812 entdeckten Oratorium bei den Thermen des Titus am Esquilin [4]), die De Rossi in den Ausgang des 5. Jahrhunderts setzt. Hier

1) De Rossi a. a. O. p. 136, n. 13. Vgl. Garr. I, p. 491.

2) Bull. di Arch. christ. 1863, p. 41, ebendort 1884/85, p. 149 ff.

3) Nach De Rossi wahrscheinlich unter Hadrian I. (772—795) ausgeführt.

4) Bull. di arch. crist. 1884/85, p. 157.

sieht man ebenfalls in einer Lünette über der Heiligen das Brustbild Christi, der eine Krone in der Rechten hält, unter ihm, die Arme betend ausbreitend, die Söhne an Grösse weit überragend, die hl. Felicitas, zu deren Rechten und Linken wiederum die Söhne gemalt sind, Kronen in den Händen tragend. Der Ort der Handlung wird durch zwei Palmen, auf deren einer ein Phönix sitzt, als Paradies charakterisiert; in den zwei kleinen Gestalten mit kurzer Tunika, die das Bild nach beiden Seiten abschliessen, erkannte erst De Rossi's scharfes Auge den Sklavenaufseher, durch die Geissel charakterisiert, und den Gefängniswärter, der die Schlüssel trägt. Diese Figuren stimmen nicht nur mit altchristlicher Sitte, bei den Darstellungen der Märtyrer in himmlischer Herrlichkeit durch Beifügung ihrer Marterwerkzeuge an irdische Qualen zu erinnern, überein[1]; sie geben dem grossen römischen Forscher, der diese Behauptung auch auf erhaltene Inschriften stützen kann, Veranlassung, in diesem Oratorium einen der Räume des Hauses zu erkennen, in dem Felicitas mit ihren Söhnen gewohnt hatte, indem sie auch vor ihrer Verurteilung in „custodia privata“ gehalten wurde.

Diese Wandbilder im Coemeterium und Oratorium der heiligen Felicitas verlangten so eingehende Schilderung, weil sie uns zum Verständnis der Tituli dienen werden, die das dritte dem Andenken der hl. Felicitas geweihte Monument schmückten, die Kirche der Märtyrerin, die über dem Coemeterium ihres Sohnes Silanus sich erhob und als wertvolle Reliquie die Gebeine der Heiligen barg.

Als Bonifacius I. (418—22) von Galla Placidia und Valentinian als Papst anerkannt war, erinnerte er sich dankbar der hl. Felicitas, in deren Coemeterium er zur Zeit des Schisma mit Eulalius Zuflucht gefunden hatte, und erbaute über dem Grabe der Heiligen und ihres Sohnes, wie uns der Liber pontificalis[2]) berichtet, ein Oratorium, in dessen Nähe er selbst wenige Jahre später bestattet

---

1) Vgl. das Absismosaik von S. Agnese (De Rossi, Mus. christ. Fasc. III) und das Epigramm Sixtus III. (422—440), wo es heisst:

sub pedibusque iacet passio cuique sua.

2) Ed. Duchesne, p. 227—228.

wurde. Von diesem Oratorium, welches an anderer Stelle [1]) auch als „ecclesia“ bezeichnet wird, ist heute nichts mehr erhalten, aber die Tituli, die noch jetzt in dreifacher Abschrift [2]) vorliegen, geben uns Aufschluss über den Bilderschmuck der Kirche. In dem Bilde über dem Eingang sehen wir die Märtyrer die Qualen, die ein erfinderischer Henker ihnen bereitet, durch den Glauben überwinden; im Absisgemälde sehen wir Mutter und Söhne mit Kränzen geschmückt, befreit von allen irdischen Schmerzen, mit Christo im Paradiese sich ergehen. Beide Gemälde also, des Einganges und der Absis, standen in inniger Beziehung zu einander, sie schildern getrennt, was im Esquilinischen Gemälde verbunden war, wo das Märtyrertum der Heiligen durch ihre Henker angedeutet wurde. Erwägen wir endlich, dass das Oratorium am Esquilin an den Ausgang des 5. Jahrhunderts gesetzt wird, die Ausmalung oder Restauration des Coemeteriums, dem das zweite Bild entstammt, erst unter Hadrian I. (772—95) stattfand, und erinnern wir uns, dass auch De Rossi [3]) bei der Aehnlichkeit, die zwischen beiden Bildern herrscht, ein gemeinsames Vorbild voraussetzt, so möchten wir dies in dem von Bonifacius (418—22) geweihten Absisgemälde der Kirche der hl. Felicitas an der Via Salaria gefunden haben.

Uebrigens sind mit diesen drei Wandgemälden die bildlichen

---

1) Itinerarium Salisburgense vgl. De Rossi a. a. O. p. 175 u. 180.

2) De Rossi a. a. O. p. 88, p. 116, p. 136. Es folgen die Verse nach der besten Lesung im Codex von Verdun (De Rossi a. a. O. p. 136):

n. 13. isti versiculi sunt scripti in introitu ecclesiae.
Intonuit metuenda dies surrexit in hostem
Impia tela mali vincere cum properat
Cornificis superare vias tunc mille nocendi
Sola fides potuit, quam regit omni potens.
n. 13a. Corporeis resoluta malis duce praedita Christo
Aetheris alma parens atria celsa petit
Insontes pueros regitur per amoena vireta
Tempora victricis florea serta ligant.
Purpuream rapiunt animam caelestia regna
Sanguine lota suo membra tenet tumulus.
Si titulum quaeris meritum de nomine signat
Ne opprimer tenebris lux fuit ista mihi.

3) Bull. di Arch. christ. 1884, p. 166.

Darstellungen, welche der Kultus der hl. Felicitas und ihrer Söhne hervorrief, noch nicht erschöpft. Der unmittelbare Nachfolger des Bonifacius, Coelestinus [1]) (422—432), liess die Coemeterialbasilika des hl. Sylvester, unter deren Hochaltar die zwei Söhne der hl. Felicitas, Philippus und Felix, begraben waren, mit Malereien schmücken, von denen ein Titulus wenigstens, der sich auf das Absisgemälde bezog, uns noch erhalten ist. Diese Inschrift trägt im Codex von Verdun die Ueberschrift:

Epitaphium sanctorum Felicis et Philippi martyrum [2]),

aber wie schon beim Titulus „in introitu ecclesiae" (S. Felicitatis) desselben Codex haben wir auch hier das Epigramm in zwei Hälften zu teilen, von denen die zweite in der That die Grabschrift der Märtyrer war und keinen Geringeren als Damasus zum Verfasser hatte, die erste aber ein Gemälde schildert, welches seinem Inhalte nach zu schliessen, die Absis des Gotteshauses schmückte. Hier las man unter einem Mosaik, oder einer Malerei, welche die beiden Märtyrer darstellte, wie sie standhafte Bekenner des Glaubens in den oberen Regionen des Himmels den Lohn ihres Bekenntnisses empfangen sahen:

Qui natum passumque Deum repetisse paternas
Sedes atque iterum venturum ex aethere credit,
Iudicet ut vivos rediens pariterque sepultos
Martyribus sanctis pateat quod regia caeli
Respicit interior, sequitur sic praemia Christi.

Dieser Titulus, in dem der auf Christus bezügliche Artikel des Symbolum apostolicum wiedergegeben wird, wo es heisst: „natum passum, ascendit in caelum, sedet ad dexteram patris, iterum venturus est iudicare vivos et mortuos", ist für die Quellen der Kunstdarstellungen in altchristlicher Zeit von besonderem Interesse [3]);

1) Concilia ed. Mansi XIII, p. 801: S. Coelestinus papa proprium suum coemeterium picturis decoravit. Vgl. De Rossi, Bull. di Arch. christ. 1880—81, p. 43 ff.; Wilpert, die Basilika des hl. Sylvester in der röm. Quartalschrift II (1888), p. 9.

2) De Rossi, Inscr. Chr. Tom. II, p. I, p. 62, n. 101.

3) In diesem Titulus sowohl, wie in dem durch Sixtus III. (432—440) für den Eingang von S. Maria Maggiore bestimmten (De Rossi, Inscr. Christ. II, p. I, p. 71, n. 42) finden sich bewusste Anklänge an das durch Coelestin auf dem Konzil

wie und ob aber in diesem Gemälde Geburt, Passion, Himmelfahrt und Erhöhung Christi dargestellt war, wird sich nicht entscheiden lassen, doch behalten wir uns vor, auf diesen Titulus später noch einmal zurückzukommen.

Von keinem Papst vor ihm weiss der Liber pontificalis [1]) so viel über Bau und Ausschmückung von Kirchen, Baptisterien und Klöstern zu berichten, wie von dem Nachfolger Coelestins, Sixtus III. (432—440). Er errichtete der Jungfrau Maria den ersten Tempel in Rom, in dem er den oben erwähnten, heute noch vorhandenen Bildercyklus aus dem alten Testament anbringen liess, er schmückte das Baptisterium des Lateran mit Versen [2]), die wir ebenfalls noch heute besitzen, er weihte endlich die berühmte Kirche S. Pietro ad vincula [3]), in der bis auf diesen Tag die Ketten des Apostelfürsten bewahrt werden. Dieses Schatzes rühmte sich die Kirche in der Inschrift, die in der Hauptabsis prangte, wo es heisst:

Illaesas olim servant haec tecta catenas
Vincla sacrata Petri, ferrum pretiosius auro [4]),

während an die Weihe des Gotteshauses durch Sixtus ein Bild der Nebenabsis erinnerte, wo man Christus thronend erblickte, verehrt wohl nicht nur von dem Papst allein, der die Kreuzfahne trug, sondern auch von den Gründern der Kirche, Theodosius, seiner Gattin Eudocia und ihrer Tochter Eudoxia [5]). Der Titulus allerdings gedenkt nur des ersteren, wenn es heisst (De Rossi a. a. O. II, 134, 2):

item in altera absida in eadem ecclesia.
In medio regum celestem respice regem;
Nec desunt tua signa fides antistite Xisto.

---

zu Ephesus im Jahre 431, dem Nestorianismus gegenüber behauptete und festgesetzte Dogma, welches die Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in Christo betonte und der Maria das Prädikat der „Gottesgebärerin" zurückgab (Vgl. Bull. di Arch. christ. 1880/81, p. 44).

1) Ed. Duchesne, p. 232—37.

2) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. I, p. 424. Garr. Tom. I, p. 503.

3) A. Mai, Scriptorum veterum nova collectio ed. Rom 1831, Tom. V, p. 107, n. 2; hier wird in einem Titulus ausführlich die Geschichte der Basilika erzählt.

4) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. I, p. 134, 1.

5) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. 110, n. 66.

Mit Sixtus III. ist indessen die Baugeschichte von S. Petei noch nicht abgeschlossen, die uns kurz und richtig in einem Titulus angegeben wird, wo es u. a. heisst:

Pelagius rursus sacravit papa beatus [1]).

Diese neue Weihe der Kirche durch Pelagius (579—590), der in der Geschichte der Denkmäler Roms sich einen rühmlichen Namen erworben hat [2]) und besonders durch Herstellung der Kirche des hl. Laurentius berühmt ist, geschah nach den schreckensvollen Belagerungen Roms durch Vitiges und Totila, und wahrscheinlich haben wir mit dieser neuen Weihe der Kirche einen Bilderschmuck in Verbindung zu bringen, der aus mehr als einem Grunde unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Im Jahre 544 las Arator [3]), damals Subdiakonus der römischen Kirche, in der Basilika San Pietro ad vincula unter höchstem Beifall des Publikums sein grosses, in Hexametern verfasstes Werk „De actibus Apostolorum“ vor, und dieser Vortrag gab die Veranlassung zu einer bildlichen Darstellung der Apostelgeschichte an den Wänden der Basilika, zu deren Erklärung man, teilweise mit gar keinen oder geringen Veränderungen, die Verse des Arator heranzog. Leider ist die Zahl derselben eine sehr beschränkte, aber sie genügen, um uns über den in S. Pietro ad vincula dargestellten Bilderkreis und seinen Ursprung Gewissheit zu verschaffen.

Ausser wörtlich dem Arator entlehnten Versen [4]), die dem Preise der Ketten Petri gewidmet sind, schildert uns ein anderer Vers, mit geringen Veränderungen ebenfalls dem Arator entlehnt, die Taufe des Kämmerers aus dem Mohrenlande (Apostelgesch. VIII, v. 27—40), wenn es heisst:

Conspectis properanter aquis ardescere coepit
Eunuchi fecunda fides quiescit emersus [5]).

---

1) A. Mai a. a. O. p. 107. 2) Liber pontificalis I, p. 309.

3) Ebert, Geschichte der christlich-lateinischen Litteratur (2. Aufl., 1889, Leipzig) I, p. 515. Arator scheint auch der Verfasser der Tituli gewesen zu sein, die Vigilius (537—55) in seinen Kirchen anbringen liess; vgl. De Rossi, Inscr. Chr. II, Procemium p. XLII.

4) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. 110, n. 64. 5) De Rossi a. a. O. n. 65.



Dass demselben Bilderkreise auch ein dritter Titulus angehört, der nicht dem Werke des Arator entlehnt wurde, darf man mit De Rossi[1]) unbedingt annehmen. Derselbe lautet, wie ihn derselbe Forscher ergänzt:

> Laetus procubuit Paulus cervice secanda,
> Cui caput est Christus despicit ille suum,

und schildert den Apostel Paulus, der, eingedenk der Worte Christi, „ich bin das Haupt und ihr seid die Glieder", fröhlich sein Haupt dem Henker darbietet.

Die Schilderung der Bekehrung eines Heiden durch Petrus, der, wie schon die Verse[2]), die Sixtus über dem Eingange der Kirche anbringen liess, uns lehren, mit Paulus in der Basilika S. Pietro ad vincula verehrt wurde, und die des Märtyrertums des Paulus, Darstellungen aus der Apostelgeschichte, von denen uns hier das erste Beispiel vorliegt, blieben nicht ohne Nachfolge in den Kirchen Roms. Während der kurzen Dauer seines Pontificates liess Johann VII. (705—708)[3]) das Oratorium in St. Peter „ad praesepe" erbauen und mit Mosaiken ausschmücken, die das Leben der Jungfrau und Christi auf der einen, das der Apostel Petrus und Paulus auf der anderen Seite darstellten; aus der Apostelgeschichte wurden endlich auch die Bilder genommen, welche im 12. Jahrhundert nach älteren Vorbildern (6. Jahrh.) in der Kirche des hl. Eusebius in Vercellae restauriert wurden[4]), von denen uns noch heute Malereien, in einem Codex der Bibliothek derselben Kirche erhalten, eine Anschauung gestatten.

Das öftere Vorkommen der bildlichen Darstellung dieses immerhin ferner liegenden Abschnittes der hl. Schrift führt zu der Frage, ob denn ausserdem in Rom nicht noch Bilderkreise erhalten sind, die ihren Stoff aus dem alten Testament oder aus der Geschichte Christi schöpften und sich mit dem von Sixtus III. in S. Maria Maggiore dargestellten Bilderkreis auch inhaltlich in engeren Zusammenhang bringen lassen. Auch hier erteilen uns die Tituli erwünschten

1) A. a. O. n. 68. 2) De Rossi a. a. O. p. 110, n. 67.
3) Liber pontificalis I, p. 385. Garr. IV, p. 102, Tav. 282.
4) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. 315.

Aufschluss, doch gewinnt man den Eindruck, dass uns von grossem Reichtum nur dürftige Reste erhalten sind.

Den Sündenfall beschreibt uns ein schwer zu übersetzender Titulus [1]) aus einem Pariser Codex, offenbar ein Bruchstück einer Bilderreihe, in der die Geschichte des alten Testamentes von Anfang an dargestellt war: Hier sah man Adam unter schattigem Feigenbaum, nachdem er die verbotene Frucht genommen, eifrig bemüht, aus dem feuchten Bast einer Baumrinde ein deckendes Kleid zusammenzunähen, während Eva schon im Begriff war, ihr elendes Gewand anzulegen, und die Schlange auf dem Baume auf das unmittelbar Vorhergegangene hindeutete. Leider kennen wir nicht die Kirche, in der diese Bilder angebracht waren, ja nicht einmal den Ort. De Rossi [2]) lässt es ungewiss, ob an Nola oder Rom zu denken sei; die Verse sind zwischen Epigramme des Damasus eingeschoben, doch müssen wir auf eine bestimmte Zeitangabe verzichten.

Vielleicht ebenfalls als Fragment, aber jedenfalls als viel bedeutenderes, sind uns im Codex von Lorsch fünf Tituli [3]) erhalten, die ursprünglich zur Erklärung einer Bilderreihe bestimmt waren. Der Stoff wurde aus dem alten Testament und zwar aus den Büchern der Könige und der Chronika genommen, und lautet, ins Deutsche übertragen, wie folgt:

1. König Salomo weiht den prächtigen Tempel des Herrn; Priester und Volk stehen in gewaltigen Scharen rings umher (1. Könige C. 8).

---

1) De Rossi a. a. O. p. 247, n. 10:

Umbrosis prope stabat (ibi) ficulnea ramis
Frondentes de fuste . . . qu(ei)s protin(us) Adam,
(H)umentem dapibus raso de cortice librum
Ad(s)uit, et virid(i) solatur veste ruborem.
Induit(ur) simili mulier lacrimabil(e) (ve)ste,
Quosque pavit misero fallax insania pomo
Vestivit folio, s(erpens) quos arbore nud(o)s
Reddidit, hos gravius tenui sub arbore texit.

2) A. a. O. p. 242, n. 2: Tum Nolae, tum Romae, quocumque denique loco appingi potuit alteri e picturis historiae sacrae seriem ab origine explicantibus.

3) De Rossi a. a. O. p. 150, n. 21a—c.

2. Der gerechte Assa that ab die Götzen der Väter und der schändlichen Haine, und beraubte die Mutter der Ehren der Herrschaft (1. Könige 15, v. 12 u. 13).

3. Josaphat, im Vertrauen allein auf die Gnade des Höchsten, schlägt mit feindlichen Waffen die Reihen der Gegner in die Flucht (2. Chron. 18, v. 31).

4. Hier ist der in Gott fromme und in allen Dingen hochberühmte Ezechias, dem Gott dreimal fünf Jahre zum Leben hinzugab (2. Könige Cap. 20).

5. Herrlich und wunderbar erwies sich die Güte Gottes im Könige Manasse, den er nach vielen Prüfungen seinem Königreiche und seinem Weinberge (Text der Bibel: Jerusalem) zurückgab (2. Chron. Cap. 33, v. 13).

Salomos Tempelbau, Assas Abschaffung des Götzendienstes, Josaphats Sieg über die Syrer, Hiskias Gebetserhörung, endlich Manasses Zurückführung nach Jerusalem, das ist der Inhalt der fünf Bilder, die in oft sehr enger Anlehnung an den Bibeltext uns hier geschildert werden, und da diese fünf Darstellungen durch keinen gemeinsamen Gedanken verbunden werden, und also kein selbständiges Ganze bilden, so dürfen wir wohl annehmen, dass in den kurzen Versen nur der Teil eines Ganzen uns vorliegt. Der Wert dieser Inschriften wird noch dadurch erhöht, dass wir die Kirche kennen, deren Bilder sie erklärten. Es ist die in der genannten Synode des Symmachus im Jahre 499 als Titulus Pammachii erwähnte Basilika der hhl. Johannes und Paulus, zweier römischer Brüder, die unter Julianus Apostata den Märtyrertod erlitten. Der Stifter Pammachius aber wird mit dem römischen Senator identifiziert, an den Hieronymus und Paulin von Nola nach dem Tode seiner Gattin Paulina ihre Trostbriefe richteten[1]).

Da die Tituli für den Bilderkreis im Inneren der Kirche zusammen mit einem anderen Epigramm für den Eingang derselben Kirche überliefert sind, das von einer Restauration dieser Kirche durch einen Papst — welchen ist unbekannt — spricht, so thun wir recht, anzunehmen, dass das Innere der Kirche nicht schon

1) Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom im M.-A. I, p. 257; Paulini Nolani ep. XIII bei Migne, Patr. lat. Tom. LXI, p. 207.

bei der Gründung, sondern erst bei der Restauration mit diesem Bilderkreis aus dem alten Testament geschmückt wurde.

Damit erscheint die Zahl der durch Tituli in Rom uns überlieferten Bilderkreise erschöpft, doch haben wir, bevor wir die Versinschriften in den Atrien und an den Eingängen der Basiliken betrachten, noch eines Bilderkreises zu gedenken, der an Umfang dem in S. Maria Maggiore ausgeführten gleich kommt, und durch den Ort, wo er gemalt wurde, noch ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt.

Als die letzten Reste der alten Petersbasilika dem neuen Dom zum Opfer fallen sollten, hatte Paul V. seinen Notar Jacob Grimaldi beauftragt, über die Uebertragung der Reliquien, über den Fortgang der Zerstörungen u. s. w. Protokolle aufzunehmen. Diesem Auftrag kam Grimaldi, dem erst durch Eugen Müntz [1]) der Platz in der Geschichte der Denkmäler Roms eingeräumt wurde, der ihm gebührt, auf das Gewissenhafteste nach, und ihm haben wir es fast allein zu danken, wenn wir uns von dem glänzenden inneren Schmuck der ehrwürdigen Petersbasilika noch eine Vorstellung machen können.

Hier erhalten wir denn auch genaue Kunde von dem grossen Bilderkreis, den Papst Formosus (891—96) in der Peterskirche hatte ausführen lassen.

Zwischen den Fenstern der Hochwände des Mittelschiffes sah man die Propheten dargestellt, darunter auf der rechten Wand:

1. Einzug der Tiere in die Arche,
2. Die Arche auf den Wassern,
3. Die drei Engel bei Abraham,
4. Verstossung der Hagar,
5. Vorbereitungen zur Opferung Isaaks,
6. Abraham im Begriff das Opfer zu vollziehen,
7. Isaak bittet den Esau ihm ein Wildpret zu jagen,
8. Esau bringt die Beute;

ausserdem waren noch drei andere Bilder vorhanden, aber sie konnten wegen des Staubes nicht mehr gedeutet werden. Auf

1) Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Tom. I u. II, p. 225. (E. Müntz, recherches sur l'œuvre archéologique de Jaques Grimaldi.)

derselben Seite in einer zweiten Reihe unter der ersten waren folgende Szenen dargestellt:

1. Moses und Aron bitten Pharao, das Volk ziehen zu lassen,
2. Moses verwandelt vor Pharao den Stab in eine Schlange,
3. Er verwandelt mit seinem Stabe das Wasser in Blut,
4. Er berührt das Wasser und die Frösche treten heraus,
5. Er berührt die Erde und Ameisen kommen hervor,
6. Er streut Asche umher, und der Hagel tötet das Vieh,
7. Feuer und Hagel töten die Tiere,
8. Die Heuschreckenplage,
9. Tötung der Erstgeburt,
10. Durchzug durch das rote Meer,
11. Pharaos Untergang.

Auf der linken Seite waren nur folgende Darstellungen noch kenntlich:

1. Taufe Christi,
2. Auferweckung des Lazarus,
3. Die Kreuzigung Christi (in der Mitte der Hochwand), mit den Schächern und neben dem Kreuz Maria und Johannes.
4. Christus in der Unterwelt,
5. Er erscheint den elf Aposteln [1]).

Auf der rechten Seitenwand also waren 22 Bilder in zwei Reihen untereinander angeordnet; dieselbe Zahl und dieselbe Anordnung dürfen wir auch für die linke Wand annehmen, und so bestand dieser grossartige Bilderkreis aus nicht weniger als 44 Gemälden, die wieder von einander durch die runden Brustbilder der Päpste getrennt wurden.

Wie von der Ausstattung des Mittelschiffes, so erhalten wir auch von dem in der Absis [2]) angebrachten Mosaik durch Grimaldi

---

1) Vgl. für diesen Bilderkreis E. Müntz a. a. O. p. 248, wo der Originaltext abgedruckt ist.

2) Den stofflichen Inhalt des ältesten Absisgemäldes von S. Peter kennen wir nicht, der Titulus Constantins des Grossen und seines Sohnes (De Rossi a. a. O. p. 231, n. 3) schweigt darüber; Gregorovius spricht von „symbolischen Mosaiken auf Goldgrund" (Gesch. d. Stadt Rom I, p. 93); der berühmte Titulus:

Kunde, ja es wird noch heute in der Bibliothek der Peterskirche eine Zeichnung von seiner Hand aufbewahrt. Allerdings stellt diese nicht das ursprüngliche von Constantin[1]) geweihte, von Leo I. (440—461)[2]) und Severin[3]) (640) erneuerte Absismosaik dar, sondern das, welches Innocenz III. (1198—1216) an Stelle des alten, halbverfallenen errichten liess[4]), aber trotzdem behält diese Zeichnung ebenso wie die Beschreibung des Bilderkreises im Mittelschiff dauernden Wert, da wir keine versifizierten Inschriften kennen, die uns mit dem stofflichen Inhalt der Bilder im Mittelschiff und Absis von St. Peter bekannt gemacht hätten. Anders verhält sich die Sache, wenn wir zur Schilderung des Atriums übergehen, welches als Ort für öffentliche Armenspeisungen[5]), vor allem aber als Begräbnisstätte der Päpste[6]) besonderer Heiligkeit sich erfreute und dementsprechend ausgestattet war.

Der älteste bildliche Schmuck, den wir überhaupt von der alten Peterskirche kennen, ist uns durch einen Titulus überliefert, der in den Inschriften der vatikanischen Basilika die Ueberschrift trägt:

In fronte super portico(um) ipsius S. Petri [De Rossi a. a. O. p. 55, 11],

im Codex Valentinianus aber erhalten ist unter dem Titel:

Romae in imagine Constantini [De Rossi a. a. O. p. 230].

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans
Hanc Constantinus victor tibi condidit aulam

schmückte jedenfalls nicht, wie Gregorovius ebendort anzunehmen geneigt ist, die Absis, sondern den Triumphbogen (De Rossi a. a. O. p. 345, 1).

1) In der Vita des Sylvester (314—335) heisst es im Liber pont. p. 176, XVII von Constantin: fecit autem et cameram basilicae ex trimma auri (Goldblech) fulgentem.

2) Von Leo I. heisst es ebendort p. 239, n. VI: hic renovavit basilicam beati Petri Apostoli (et cameram).

3) Ebendort über Severin p. 329, n. V: hic renovavit absidem beati Petri apostoli ex musivo, quod dirutum erat.

4) Vgl. Müntz a. a. O. p. 229 (Ciampini, de sacris aedificiis, pl. XIII) und De Rossi a. a. O. p. 230.

5) Paulinus v. Nola ad Pammachium bei Migne a. a. O. Tom. LXI, Epist. XIII, n. 11.

6) Siehe Alpharano's Plan von St. Peter vom Jahre 1589 bei De Rossi a. a. O. p. 229; wieder abgedruckt im Liber pontificalis ed. Duchesne.

De Rossi hat für Bild und Vers den richtigen Platz bestimmt, über der Janua regia, seit Honorius I. (772—95) auch argentea genannt, die Pforte, welche aus dem Atrium und seinem Porticus direkt in die Basilika führte. Das Bild des römischen Imperators, der auch, wie Eusebius [1]) zu erzählen weiss, über den Pforten seines Palastes sich in betender Stellung hatte anbringen lassen, wird in Mosaik ausgeführt gewesen sein; in den Versen [2]) brachte er dem Apostelfürsten seinen Dank dar für Errettung aus schwerer Krankheit.

In den Handschriften mit diesem Titulus verbunden erscheint ein anderes Epigramm, von dem allerdings nicht direkt gesagt wird, dass es zur Erklärung eines Bildes dienen soll, welches aber eine Szene darstellt, die in Bildern und Titeln oft verherrlicht wurde [3]); es heisst hier im Anfang:

Qui regni claves et curam tradit ovilis
Qui caeli terraeque Petro commisit habenas
Ut reseret clausis, ut solvat vincla legatis . . . [4]).

Ebenso sind in den inscriptiones basilicae Vaticanae [5]) zwei Tituli aufbewahrt, die beide die Uebergabe der Schlüssel an Petrus schildern, und von denen wenigstens der eine ebenfalls zum Schmuck des Atrium diente; die Verse sind inhaltlich nicht ohne Interesse, und da wir mit De Rossi annehmen möchten, dass sie zur Erklärung von Bildern dienten, so geben wir sie wieder wie folgt:

1) Vgl. De Rossi a. a. O. p. 260, n. 1 (Euseb. vita Const. IV, 15).

2) De Rossi ebendort:

Credite victuras anima remeante favillas
Rursus ad amissum posse redire diem.
Nam vaga bis quinos iam luna consumpserat orbes
Nutabat dubia cum mihi morte salus.
Irrita letiferos auxit medicina dolores,
Crevit et humana morbus ab arte meus.
O quantum petro donavit Christus honorem
Ille dedit vitam, reddidit iste mihi!

3) Vgl. das Mosaikbild einer der Lünetten in S. Constanza (Garr. Tav. 207); vgl. dieselbe Darstellung im Triclinium Neons von Ravenna (Migne a. a. O. Tom. 106, p. 519); vgl. endlich das Kuppelmosaik von S. Giovanni in Fonte (Garr. Tav. 269).

4) De Rossi a. a. O. p. 55, n. 12.

5) De Rossi a. a. O. p. 56, n. 15; p. 57, n. 20.

n. 15. Terruit angelicas acies concessa potestas
Tanta Petro reserare polos et pascere caulam,
Ereptam de fauce lupi [nos protegat ille],
Atque aulam hanc servet sanctam, sibimetque dicatam,
n. 20. Qui ecclesiam Petri sacrasti nomine, cuique
Agnos mandasti pascere, Christe, tuos
Eiusdem precibus conserva haec atria semper
Praesidio ut maneant inviolata tuo.

Uebrigens haben wir mit dem Bildnis Constantins und dem Titel, welcher die Macht des Apostelfürsten besingt, die Sterblichen zu binden und zu lösen, den Schmuck der Fassade von St. Peter noch nicht erschöpft. Reicher und jedenfalls auch angemessener als Constantins Bild sind andere Mosaikbilder, die über derselben Porta regia, Marinianus (Consul im Jahre 423) und seine Gattin Anastasia auf Veranlassung Leo I., der, wie erwähnt[1]), St. Peter restaurieren liess, dem hl. Petrus als schuldigen Tribut der Dankbarkeit darbrachten. Hier sah man, wie die Ueberschrift der Dedikationsverse berichtet, Christus in der Mitte, und rings um ihn herum die vier Zeichen der Evangelisten, eine Darstellung, an der die Restauration des Sergius (687—701) wenig geändert haben wird. Erst Gregor IX. (a. 1230) fügte diesem ehrwürdigen Gemälde neue Elemente hinzu und veränderte die alten, und so entstand jener umfangreiche Fassadenschmuck, den Grimaldi[2]) beschreibt und Ciampini[3]) in einer Zeichnung uns erhalten hat.

Dagegen scheint ein ungefähres Abbild des älteren einfacheren Fassadenschmuckes in Hans Burgkmairs Bild der Peterskirche in Augsburg, im Jahre 1501 gemalt, erhalten.

Damit ist der älteste und vornehmste Schmuck der Eingangsthore zu St. Peter festgestellt, aber auch der Titulus[4]) des berühmten Gemäldes des Giotto (ca. 1266—1337) über dem Eingange zum Atrium lässt sich mit Sicherheit als dem ersten Jahrtausend entstammend nachweisen[5]). Er lautet:

1) Liber pont. p. 239, VI. 2) A. a. O. p. 256.
3) De sacris aedificiis pl. IX. 4) De Rossi a. a. O. p. 323, n. 5.
5) Er findet sich in einer Inschriftensammlung des Nicolaus Laurentius aus

Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus
Imperitas fidumque regis trepidumque labantem
Erigis et celerem reddis virtutibus amplum
Hoc iubeas rogitante deus contingere portum.

Die Vorstellung des auf dem Meere wandelnden Heilandes findet sich schon in der von der Damasus für sein eignes Grab verfassten Inschrift[1]) ausgesprochen, wo es heisst:

Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaros,

aber auch die des sinkenden Petrus ist eine sehr häufig vorkommende; sie begegnet uns schon im 5. Jahrhundert in den später zu betrachtenden Versen im Ursianischen Baptisterium in Ravenna[2]).

Natürlich geben uns diese wenigen Inschriften mit den aus ihnen wieder hergestellten Bildern kaum einen annähernden Begriff von dem, was es in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends im Atrium von St. Peter zu sehen und zu bewundern gab. Schritt man die breite Haupttreppe empor, die schon Symmachus[3]) (495 — 514) vergrössert hatte, über die Terrasse, auf der der Papst den Kaiser zu empfangen pflegte, so stand man vor dem später von zwei Glockentürmen eingefassten dreifachen Portal, auf dessen ehernen Thoren die Namen der päpstlichen Provinzen und Städte eingegraben waren. Durch eine schmale Vorhalle gelangte man in den Portikus und vor das Thor, welches später Giottos Gemälde schmückte; von dort aus übersah man das ganze Atrium mit den glänzenden Säulenhallen zur Seite und dem rauschenden Kantharus in der Mitte, und schritt man hindurch bis vor die Fassade, so konnte der Pilger wohl an den Papstgräbern beten,

---

dem 14. Jahrhundert abgeschrieben und in Mai's Sammlung (Tom. V, p. 105), die nur Inschriften aus dem ersten Jahrtausend umfasst, unter der Ueberschrift aufgenommen: Romae olim in Paradiso basilicae S. Petri opere vermiculato.

1) De Rossi a. a. O. p. 252, n. 1.

2) Im 4. Jahrhundert im Dittochäon des Prudentius (v. 35) und endlich in einem Bilde über einem der Eingänge von St. Martin in Tours. (Vgl. Le Blaut, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, diss. 174, p. 235). Vgl. A. Mai a. a. O. Tom. V, p. 25.

3) Liber pontificalis p. 262, n. VII.

die hart an der Basilika selbst lagen, oder er richtete den Blick zu dem reichen Fassadenschmuck, oder betrachtete mit Staunen die gewaltigen silbernen Pforten des Papstes Honorius, die schon im Jahre 846 die Sarazenen raubten [1]). Den monumentalsten Schmuck aber dankte nach Alpharanos' Angabe das Atrium von St. Peter dem Papste Constantin, von dem der Liber pontificalis [2]) ohne genauere Ortsangabe berichtet, dass er die sechs grossen ökumenischen Konzilien [3]) bildlich darstellen liess; diesen höchst bedeutsamen historischen Bildern wird damals der bescheidene, rein symbolische Schmuck des Quadriporticus durch Symmachus [4]) (408—15), der aus Lämmern, Kreuzen und Palmen bestand, zum Opfer gefallen sein [5]). Der Vorgang, auch die Seitenwände des Atriums mit grösseren Bilderkreisen zu schmücken, ist keineswegs beispiellos, wir werden nur daran festzuhalten haben, dass die Bildercyklen, in denen die Geschichte des alten und neuen Bundes historisch entwickelt wurde, für die Hochwände des Mittelschiffes reserviert wurden.

Dagegen finden wir im Codex von Lorsch, der bald nach 821 verfasst wurde, einen Titulus [6]), der uns von apokalyptischen Darstellungen im Atrium erzählt; dort heisst es, „willst du aber alles erfahren, o Leser, so durchforsche das here Buch des hl. Johannes, dort wirst du sehen, dass im geheiligten Atrium alles das erglänzt, was der Jünger auf Offenbarung des wahren Meisters niedergeschrieben hat“. Leider kennen wir weder Ort noch Zeit genau, wo und wann dieser eigenartige Bilderkreis ausgeführt wurde, der uns ebenso wie die Darstellung der sechs grossen Konzilien in eine ganz neue Gedanken- und Formenwelt einführen würde, hätte sich von ihnen genauere Kunde erhalten.

Natürlich würde man unter den Kirchen Roms vergebens nach

---

1) Gregorovius a. a. O. II, p. 126. 2) Ed. Duchesne, p. 391, n. VIII.

3) Das sechste ökumenische Konzil fand i. J. 680 statt.

4) Liber pont. p. 262, n. VII; siehe einen Titulus des Symmachus „in dextro atrio“ bei De Rossi a. a. O. p. 53, n. 5.

5) Ueber die Pflasterung des Atriums mit Marmor durch Papst Donus (676 bis 678) vgl. Lib. pont. p. 348, n. 1.

6) De Rossi a. a. O. p. 167, n. 18.

einem Atrium suchen, welches sich dem von St. Peter nur annähernd vergleichen liesse. Die Nachrichten, die wir durch die Versinschriften erhalten, machen uns meistens mit einem sehr bescheidenen Portalschmuck bekannt. Häufig genügte eine Dedikationsinschrift, zuweilen ein einfaches Epigramm erbaulichen Inhalts, am meisten aber wird in den Portalinschriften des Titelheiligen gedacht, der auch häufig im Bilde über dem Eingang selbst angebracht war und dann noch einmal im Absisgemälde wiederkehrte, so dass dieses mit dem Fassadenschmuck in enge Verbindung gebracht erscheint. So sahen wir in der Kirche der hl. Felicitas am Eingang die Marter, in der Absis die himmlische Erhöhung der Heiligen und ihrer Söhne dargestellt, so waren in dem berühmten Absismosaik von S. Pudenziana die beiden Titelheiligen Pudenziana und ihre Schwester Praxedis im Kreise Christi und seiner Apostel dargestellt, und ebenso finden wir sie wieder an der allerdings viel jüngeren Fassade der Basilika. Diese, die noch heute, wenn auch völlig restauriert, erhalten, stammt nach Ciampini[1]) aus dem 6. oder 7. Jahrhundert, nach anderen[2]) aus der Zeit Hadrians I. (772—795) und zeigt in der Mitte über dem Thürsturz das Lamm mit der Inschrift:

Hic agnus mundum restaurat sanguine lapsum
Mortuus et vivus; idem sum pastor et agnus,

zur Rechten S. Pudenziana, zur Linken S. Praxedis, von denen es heisst[3]), dass sie als kluge Jungfrauen mit brennenden Lampen bereit stehen, den Bräutigam zu empfangen; die Bildnisse des Presbyters Pastor und des Senators Pudens schliessen diesen Portalschmuck nach beiden Seiten ab, der in sehr kleinen Verhältnissen

1) Vetera monumenta I, p. 28.

2) Es heisst bei Mai a. a. O. Tom. V, p. 26, Anm. 2: Martinellus in primo crucis tropaeo p. 53 edit hos versus, existimatque anni DCCCLXX, sub Hadrian I.; Hadrian I. regierte von 772—795, so muss in der Zahl 870 ein Druckfehler liegen. Bei Mai finden sich auch a. a. O. p. 26 sämtliche Inschriften abgedruckt.

3) a. Virgo Pudenziana coram stat lampade plena.
Protege praeclara nos virgo Pudenziana.
b. Occurrit sponso Praxedis lumine claro
Nos, pia Praxedis, prece sanctas confer ad edis.

ausgeführt, auch in technischer Hinsicht von Interesse ist, weil er beweist, dass wie für die Absis so auch für den Eingang das Mosaik neben der Malerei zur Anwendung gelangte. Dass die Mosaiktechnik der Malerei gegenüber sich an der, dem Wind und Wetter ausgesetzten, Westseite der Kirche empfahl, leuchtet ein, man möchte nur die Frage aufwerfen, warum die Fassaden niemals mit statuarischem Schmuck verziert wurden. War es vielleicht eine tiefe Abneigung der Christen vor Statuen überhaupt, denen sie den Vorwurf heidnischer Abstammung machten, oder liess das dem Eingang vorgelagerte Atrium einen einheitlich gedachten, freier sich entwickelnden Schmuck überhaupt nicht zu, oder war endlich die Technik der Bildhauerkunst hinter der Architektur und der Mosaikmalerei zurückgeblieben, so dass sie monumentalen Aufgaben nicht genügen konnte? Jedenfalls war der Schmuck über den Pforten der Kirchen und Kapellen meist einfacher Natur; in Nola waren Kreuze mit Versen angebracht, in Rom finden wir, ausser dem eben angeführten, das Bild Christi, mit einem Titulus darunter, über der „porta pia“ der Kapelle San Archangeli inter nubes oben auf dem Grabmal Hadrians, oder man sah die Hand Gottes gemalt mit den oft wiederholten Versen:

> Continet ista manus mundum prosternit elatos
> Et humiles erigit iuste miserata roganti,

wenn man sich nicht gar mit einer metrischen Inschrift allein begnügte[1]).

Leider sind wir hiermit in unseren Betrachtungen über Versinschriften an Eingängen und in den Atrien am Schlusse angelangt. Fassen wir noch einmal zusammen, was uns die Tituli über den Bilderschmuck der ältesten Kirchen Roms berichten, so sehen wir, dass unsere Mühe nicht ganz vergeblich war. Die Absisbilder der Kirchen der hl. Felicitas und des hl. Sylvester haben wir kennen gelernt, den ganzen reichen Schmuck der ehrwürdigen Kirche San Pietro ad vincula haben wir herstellen können, und

---

1) Vgl. über Portalschmuck auch den Liber pontificalis p. 375, wo es von Papst Sergius (687—701) heisst: „hic imaginem apostolorum vetustissimam quae erat super fores eiusdem basilicae (S. Pauli) mutavit.

vor allem hat sich auch die Zahl der Bilderkreise, von denen bis dahin nur zwei, der noch erhaltene in S. Maria Maggiore und der zerstörte in der Peterskirche bekannt waren, um einige wichtige Bruchstücke vermehrt; endlich haben wir auch über die bildlichen Darstellungen in den Atrien und an den Portalen erwünschten Aufschluss erhalten. Doch ist die Bedeutung versifizierter Inschriften für die Kunstgeschichte Italiens in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends damit noch keineswegs erschöpft. Wandern wir weiter dem Norden zu und suchen wir das alte Ravenna auf, so werden wir sehen, wie trefflich auch dort die so reichlich und so gut erhaltenen Mosaikbilder durch die Tituli erklärt und ergänzt werden.

Ravenna.

Kaiser Honorius hatte die durch rings sie umschliessende Sümpfe vorzüglich geschützte Stadt im Jahre 404 zu seiner Residenz gemacht, und von da an lässt sich das Aufblühen einer Kunstthätigkeit datieren, die das 5. Jahrhundert umfasst, im 6. sich fortsetzt und erst durch den Einfall der Langobarden im Jahre 568 vernichtet wird. Ist somit die Kunstübung in Ravenna auf einen viel engeren Zeitraum zusammengedrängt, als in Rom, ist daher auch die Anzahl der erhaltenen Bauten eine viel geringere, so haben dagegen die Monumente der einst so glanzvollen Residenz des grossen Theoderich vielmehr ihren ursprünglichen Charakter bewahrt, wie die Denkmäler der Hauptstadt Italiens. Ravenna versank nach diesem kurzen Aufschwung in Todesschlummer, und wenn auch deutsche Kaiser gelegentlich Säulen und Mosaiken, soweit sie transportfähig waren, für ihre heimischen Kirchen und Paläste von hier entführten, wenn auch arabische Seeräuber die Hafenstadt Ravennas, Classis, aller beweglichen Kunstschätze beraubten, so blieben doch eine Reihe der ehrwürdigen Kirchen und ihre strahlenden Mosaikbilder erhalten, denn diese von der breiten Heerstrasse fern gelegene Stadt wurde weniger berührt von den über Italien dahinrauschenden Stürmen, die mehr als einmal das Bild der ewigen Roma vollständig umgestalteten.

Der Beginn künstlerischen Schaffens in Ravenna bezeichnet zugleich die Blüte. Während der 25 Jahre (425—450), mit denen Galla Placidia in machtvoller Regierung für den verweichlichten Sohn Valentinian ihr schicksalsvolles Leben beschloss, beobachten wir, wie in Ravenna ein stetig sich steigerndes Interesse für Kirchen-

bauten und ihre Ausstattung, und ein blühendes Kunstleben überhaupt erwacht, mit dem der Name des Bischofs Neon (425—30) besonders eng verknüpft ist. Doch hatten auch seine Vorgänger, die Bischöfe Ursus (400—410) und Petrus († 425) Denkmäler ihrer Regierungen hinterlassen, indem der erstere das katholische Baptisterium erbaut hatte, der zweite aber die grossartige ecclesia Petriana in Classis gründete, die nicht weniger als 300 Altäre besessen haben soll; beide Kirchen wurden erst von Neon vollendet und im Inneren mit Mosaiken versehen. Leider ist nur das Baptisterium noch heute uns erhalten, die gewaltige Basilika des hl. Petrus ging vollständig zu Grunde und mit ihr jenes wunderbare, von den Einwohnern Ravennas besonders andachtsvoll verehrte Bild des Heilandes, von dem es im Liber pontificalis des Agnellus [1]) heisst „quam nunquam similem in picturis homo videre potuisset".

Die Mosaiken des Baptisteriums [2]) finden ihren Mittelpunkt in der Kuppel, wo um die Taufe Christi rings herum die zwölf Apostel im Kreise angebracht sind, aber auch hier fehlen in Prosa verfasste Inschriften nicht, von denen zwei den Psalmen entlehnt sind, zwei andere den sinkenden Petrus auf dem Meere und die Fusswaschung der Jünger Christi durch ihren Meister beschreiben.

Aber nicht auf das Baptisterium der Kirche des hl. Ursus, auf deren Fundamenten sich der heutige Dom erhebt, beschränkte Neon seine Thätigkeit; für unsere Betrachtung von weit höherem Interesse ist der reiche Schmuck, den er im Triclinium dieser Basilika anbringen liess, den wir heute, wie dies Triclinium selbst, in Ravenna vergeblich suchen würden. Unter den Denkmälern dieser Art, die kaum jemals in einer grösseren Kirche gefehlt haben werden, ist das lateranische Triclinium [3]) Leo's III. durch

---

1) Ed. Migne, Patr. lat., Tom. 106, p. 513; vita S. Petri Cap. 1.

2) Vgl. über die noch erhaltenen Mosaiken in Ravenna: a. R. Rahn, ein Besuch in Ravenna in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft ed. Zahn I (Leipzig 1868), p. 163 ff. u. 273 ff. b. J. P. Richter, die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878. Ueber das Pontificalbuch von Ravenna siehe F. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie (Gotha 1867), p. 349, § 83.

3) Vgl. Gregorovius a. a. O. II, p. 516. Labanca, Carlomagno nell' arte christiana (Roma 1891), p. 121 ff.

seine Mosaiken das berühmteste. Hier beging nach alter Sitte der Papst mit elf auserwählten Geistlichen die ernste Feier des Osterfestes [1]), bei dem er, nach dem Vorbilde des letzten Abendmahles, welches Jesus mit seinen Jüngern hielt, das Brod brach und verteilte mit den Worten:

quod facis, fac citius; sicut ille recepit ad damnationem, tu accipe ad remissionem.

Scheint auch das Triclinium [2]) nicht nur für so feierliche Mahlzeiten reserviert gewesen zu sein, so bezeugt doch schon der reiche Bilderschmuck, mit dem es ausgestattet war, welche Bedeutung man ihm beilegte. Es diente in der That zum täglichen Gebrauch der Geistlichen, ja aus den Berichten des Agnellus im Liber pontificalis erhellt, dass im Triclinium der „ecclesia Ursiana“ die Geistlichkeit sich zum Einnehmen der täglichen Mahlzeiten zu versammeln pflegte.

Hören wir nun, was Agnellus über den Bilderschmuck dieses Gemaches zu berichten weiss. Er schreibt in der „vita Neonis“ [3]): ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit, ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornari praecepit. Historiam psalmi, quem quotidie cantamus, id est, laudate Dominum de coelis [Psl. CXLVIII] una cum cataclysmo in pariete, parte ecclesiae, pingere iussit et in alio pariete super amnem posito, ex ornare coloribus fecit historiam Domini nostri Jesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot milia legimus hominum satiavit, in qua versus descriptos hexametros, quotidie legimus: An der Wand

---

1) Migne a. a. O. Tom. 106, p. 523, observationes 1.

2) Vgl. über das Triclinium von St. Peter, welches Gregor III. (731—741) neu herstellen und ausmalen liess, den Liber pontificalis p. 420. Siehe auch die Verse, die Martin von Bracara (556—580) für ein Triclinium verfasste, De Rossi a. a. O. p. 269. Endlich verfasste auch St. Augustin ein kurzes Epigramm für den Tisch eines Tricliniums:

Quisquis amat dictis absentum rodere vitam
Hanc mensam indignam noverit esse suam.

De Rossi a. a. O. p. 279).

3) Migne a. a. O. Tom. 106, p. 518. Vgl. Garr. I, p. 509.

nach der Kirche zu also sah man die Geschichte des 148. Psalmes dargestellt und ausserdem die Sündflut, während gegenüber die Speisung des Volkes in der Wüste geschildert war, ein für ein Speisezimmer besonders passendes und vielfach angewandtes Motiv.

Beschränkt sich Agnellus in der Schilderung dieser Bilder auf eine allgemeine Beschreibung, so wird er ausführlicher, sobald er zur Schilderung der Gemälde der Frontseiten übergeht. Hier war auf der einen Wand die Schöpfungsgeschichte dargestellt, die durch einzelne Tituli erklärt wurde, in denen zwar nicht der Reihe nach, aber sehr wohl unterschieden, die sechs Schöpfungstage beschrieben wurden. Agnellus hat zum Glück diese Verse in seine Erzählung aufgenommen, sie lauten:

1. Erster und zweiter Tag:
   Principium nitidi prima sub origine mundi
   Cum mare tellurem, coeli cum lucida regna
   Virtus celsa patris, natique potentia fecit.

3. Vierter Tag:
   Cumque novus sol, luna dies aurora micavit
   Ex illo astrigerum radiavit lumine coelum.

6. Sechster Tag. Schöpfung des Menschen:
   Exiluit humo insons hic corpore servo
   Iste dei meruit vocifari solus imago
   Namque sui similem hominem produxit in orbe
   Superni genitoris amor, dominumque locavit,
   Hunc sator omnipotens rerum dulcissimus ipse
   Multifluis opibus longum ditavit in aevum
   Isti cuncta simul silvarum praemia cessit.

2. Dritter Tag: Schöpfung der Flora.
   Jussit maternos foetus producere terram.

4. und 5. Fünfter und sechster Tag: Schöpfung der Tiere.

   Huius oves niveae nitidaque per gramina voce
   Huius et alticomus soniper, fulvique leones
   Huius erant passim ramosi in cornua cervi

Pennatique greges avium, piscesque per undas,
Omnia namque deus hominique quaecumque paravit
Tradidit, et verbo pariter servire coegit.

Der Baum des Lebens:

Hunc tamen inprimis monitis coelestibus olim
Observare suam legem, et vitalia iussit
Praecepta, et vetita auderet ne mandere poma.

Der Sündenfall:

Praeceptum spernens, sic perdidit omnia secum.

Der Dichter schildert also zunächst die Schöpfung von Sonne, Mond und Sternen, dann aber wendet er sich schon zur Schöpfung des Menschen, der unschuldig und rein aus dem Boden der jungfräulichen Erde emporspringt und von seinem gütigen Schöpfer und Herrn zum Beherrscher alles Geschaffenen eingesetzt wird.

Nur mit einem Verse gedenkt der Titulus der Erschaffung der Flora, während wiederum das Hervorbringen der Tierwelt die Phantasie des Dichters tiefer anregt, und er uns von weissen Schafen, im tauglänzenden Grase weidend, von Rossen, Löwen und Hirschen, von Vögeln in den Lüften und Fischen in den Wellen zu berichten weiss. Damit ist für den Maler das Bild der Schöpfung abgeschlossen, aber der Dichter blickt noch weiter; er erkennt unter den Bäumen im Paradiese den Baum des Lebens und gedenkt des an ihn geknüpften Befehles und seiner Uebertretung und schliesst trauernd mit den Worten:

„Sic perdidit omnia secum“,

damit zugleich auf die Darstellung an der anstossenden Wand hinweisend, wo mit dem 148. Psalm zusammen die Sündflut dargestellt war. Die Anbringung der letzteren erscheint hier wohl berechtigt, was aber, fragen wir, bedeutet die Anbringung des Psalmes und wie kommt er zwischen die Schöpfungsbilder? Sollte er nur deshalb hier seinen Platz gefunden haben, weil er täglich in diesen Räumen gesungen wurde, oder konnte die Sache nicht auch umgekehrt sich verhalten, nämlich, dass er erst gesungen wurde, seitdem er an der Wand bildlich dargestellt war? Gar-

rucci[1]) ist sich der Bedeutung dieser frühen einzigen Psalter-Illustration wohlbewusst, aber ihren Zusammenhang mit den anderen dargestellten Bildern aus der Schöpfungsgeschichte erklärt er nicht. Versuchen wir also das Versäumte nachzuholen, indem wir mit der Betrachtung des Psalmes selbst beginnen.

Dort heisst es:

Vers 3. Lobt ihn, Sonne und Mond; lobt ihn, alle leuchtenden Sterne.

Vers 4. Lobet ihn ihr Himmel allenthalben und die Wasser, die oben am Himmel sind.

Vers 7. Lobet den Herrn auf Erden, ihr Walfische und alle Tiefen.

Vers 9. Berge und alle Hügel, fruchtbare Bäume und alle Cedern.

Vers 10. Tiere und alles Vieh, Gewürm und Vögel.

Vers 11 und 12. Ihr Könige auf Erden und alle Leute, Fürsten und alle Richter auf Erden, Jünglinge und Jungfrauen, Alte mit den Jungen

Vers 13. Sollen loben den Namen des Herrn.

Was ist dieser Psalm anders, als ein Lobgesang der Schöpfung auf den Schöpfer, was konnte unter seinem Bilde also besser dargestellt werden, als der siebente Schöpfungstag, von dem es heisst: und Gott ruhte von allen seinen Werken und segnete den siebenten Tag und heiligte ihn?

So also erscheint die Historia psalmi, laudate Dominum de Coelis, ganz einfach als Fortsetzung der auf der anstossenden Wand geschilderten sechs Schöpfungstage, und zeigt uns, wie am siebenten Tage die Schöpfung um den ruhenden Schöpfer sich anbetend schart;[2]) zugleich aber steht im herben Gegensatz zu diesem ersten Festtag der Kreatur das erste furchtbare Gericht, welches mit der Sündflut über sie hereinbricht.

---

1) a. a. O. p. 510.

2) Die Schilderung des Sabbaths fehlte auch in dem Inschriftenkreis Ecceherds von St. Gallen nicht, wenn es heisst (ed. Fr. Schneider, p. 1):

v. 15. Sabbata stant sancta, requiescunt et sibi cuncta,
Tanquam lassatus factor sedet ipse quietus.

Dass auch die Darstellungen an den zwei anderen Wänden des Tricliniums im direkten Zusammenhange mit den eben geschilderten Bildern zu bringen seien, muss bezweifelt werden, jedenfalls aber waren sie untereinander schon dadurch innerlich verbunden, dass sie Vorgänge des neuen Testamentes schilderten.

Die wunderbare Speisung der fünf Tausend rechtfertigt sich von selbst in einem Speisesaal; durch sie sollten gewiss die Geistlichen bei der Mahlzeit erinnert werden, dass das wahre Brod und der wahre Trank nicht irdischer Natur sei, sondern durch Christus mit ihm selber gegeben wird.

Aber auch die „historia Petri apostli", die auf der anderen Frontseite, der Schöpfungsgeschichte gegenüber, prangte und wie diese durch Verse erläutert wurde, dürfte für einen Speisesaal ein passender Vorwurf sein.

Die Verse lauten mit kurzer Einleitung:

Accipe, sancte, libens parvum ne descipe carmen
Pauca tuae laudi nostris dicenda loquelis.

Petri Berufung zum Heidenapostel.

Euge, Simon Petre, commissum tibi suscipe munus,
[En quod] sumere te voluit rex magnus ab alto.
Suscipe de coelo pendentia lintea plena,
Missa Petre tibi, quae diversa animalia portant;
Haec mactare deus et mox et mandere iussit.
In nullo dubitare licet, quae munda creavit
Omnipotens genitor, rerum cui summa potestas.

Petrus der Apostelfürst.

Euge, Simon Petre, quem gaudet [gloria] Christi,
Lumen apostolicum cunctos ornare per annos.
In te sancta dei pollens ecclesia fulget,
In te firma suae domus fundamenta locavit
Principis aetherii clarus per saecula natus.
Cunctis clara tibi est virtus, censura fidesque:
Bis senos inter fratres in principe sistis
Ipse loco, legesque novae tibi dantur ab alto;

Quis fera corda domas hominum, quis pectora mulces.
Christicolasque doces tu [unum] omnes esse per orbem
Jamque tuis meritis Christi parat gloria regnum.
(Vgl. Apostelgesch. 10, 10—20. Ev. Joh. 21, 15.)

Wenn wir von den zwei einleitenden Versen absehen, so enthält also die erste Versreihe von sieben Strophen eine Aufforderung an Petrus, das vom Himmel gesandte Leinentuch mit den verschiedenen Tieren in Empfang zu nehmen, sie zu schlachten, zu essen und dem Worte des Herrn unbedingt zu vertrauen.

Die zweite längere Versreihe preist den Petrus als Apostelfürsten, als Eckstein der Kirche Christi. Wohlan, Simon Petrus, du bist es — so lesen wir — den Christus als ersten Apostel alle Jahre hindurch auszeichnete; in dir glänzt die heilige und mächtige Kirche Gottes, und auf dich gründete der ewige Fürst der himmlischen Scharen die festen Fundamente seines Hauses, denn dein Mut, deine Selbstzucht, dein Glaube ist allen bekannt; du bist der erste unter den zwölf Brüdern, und dir werden die neuen Gesetze aus der Höhe gegeben [1]). Warum die Berufung Petri zum Haupt der Kirche im vorliegenden Falle ein angemessener Stoff sei, ist zunächst nicht klar; einfach lässt sich dagegen die Darstellung der Berufung zum Heidenapostel erklären.

Hier war das rein äusserliche Motiv der vielen darzustellenden Tiere ausschlaggebend, wenn es sich um die Ausschmückung eines Speisesaales handelte; die Besteller mochten zunächst über der äusseren Form den Inhalt vergessen. Aber als Dichter und Maler den Stoff zu verarbeiten hatten, trat für sie der Inhalt wieder mehr in den Vordergrund, und da schien es kaum zu umgehen möglich, mit der Berufung Petri zum Heidenapostel seine Berufung zum Haupt der Kirche insgesamt zu verbinden. Fasst man den Vorgang so auf, so erscheint es auch leicht verständlich, warum im Titulus die Berufung zum Heidenapostel der Einsetzung zum Haupt der Kirche vorausgeht.

Unwiederbringlich verloren, wie diese bedeutsamen Mosaik-

---

1) Vgl. über diese Darstellung De Rossis Abhandlung über neue Ausgrabungen im Coemeterium der Priscilla im Bull. di Arch. crist., ser. IV, 5 u. 6, p. 23 ff.

bilder, die frühesten, die eine Schöpfungsgeschichte[1]) darzustellen wagten, sind die gleichzeitigen Gemälde der Kirche S. Giovanni Evangelista. Auf der Reise von Byzanz nach Ravenna im Jahre 425 war Galla Placidia von einem gefährlichen Sturm auf hoher See überrascht worden, und hatte damals dem Johannes für den Fall der Rettung eine Basilika gelobt, die noch heute, allerdings ohne ihren glänzenden Bilderschmuck, erhalten ist. Von dem letzteren erfahren wir durch Agnellus[2]) und noch ausführlicher erscheint die Beschreibung bei Rubeus[3]), dessen Quellen wir leider nicht kennen. Ob auch die Tituli hier vor der prosaischen Beschreibung in ihrer Bedeutung zurücktreten, so scheint doch ein näheres Eingehen auf die verlorenen Mosaikbilder in San Giovanni Evangelista nicht aus dem Bereiche dieser Betrachtung herauszufallen. Den Bericht des Rubeus hat Richter in seiner bekannten Studie über die Mosaiken Ravennas übersetzt, und aus derselben Quelle schöpfte auch Mai[4]), als er die kurzen Inschriften mit beschreibenden Ueberschriften versah, die uns jedoch über den Platz der Bilder noch nicht völlig aufklären. Wollen wir zu einem Verständnis der in der Kirche des hl. Johannes dargestellten Bilder gelangen, so müssen wir in dem Text des Rubeus vor allem zwischen Triumphbogen und Absis scheiden. Mit der Beschreibung der Bilder auf dem ersteren, der von zwei grossen mit Silber überzogenen Säulen getragen wurde, haben wir zu beginnen. In der Mitte über dem Bogen sah man Gott in seiner Majestät, wie er dem Johannes eine Schrift (Apokalypse) übergiebt und darunter stand geschrieben: *Sanctus Johannes Evangelista.* Zu beiden Seiten, also dort, wo man die 24 Heiligen anzubringen pflegte, war das Meer dargestellt, auf dem zwei Schiffe mit dem

1) Die Darstellung der Schöpfungsgeschichte findet sich in Miniaturen nur im Ashburhham Pentateuch aus dem 7. Jahrhundert (edited by Oscar von Gebhardt, London 1883); in Wandgemälden kommt sie überhaupt nicht weiter vor, als in dem für entsprechende Gemälde bestimmten Inschriftenkreis des Eccehard von St. Gallen, ed. Fr. Schneider, p. 1, v. 1—15; erst im 12. Jahrh. finden sich Schöpfungsbilder in der Capella Palatina und im Dom zu Monreale.

2) Liber pontificalis ed. Migne, Tom. 106, p. 537, cap. VI.

3) Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Tom. VII, part. I, p. 98.

4) a. a. O. Tom. V, p. 102.

Sturme rangen, und auf einem derselben erschien Johannes der Placidia, um ihr seine Hilfe zuzusagen; ausserdem waren noch der Apokalypse entnommene Gegenstände z. B. die sieben Leuchter angebracht. Endlich sah man auch noch am Triumphbogen die verstorbenen und noch lebenden Mitglieder der kaiserlichen Familie und darunter die Inschrift:

Galla Placidia pro se et iis omnibus votum solvit.

Ebenso waren im Chor, wo die Sitze standen, noch einmal Bildnisse der Mitglieder des Kaiserhauses angebracht und über ihnen las man die Inschrift:

Confirma hoc Deus, quod operatus es in nobis: a templo tuo Hierusalem offerrent tibi reges munera.

Endlich stand wahrscheinlich auch in dieser unteren Zone Christus mit dem offenen Buche in der Hand, auf dem die Worte standen:

Beati misericordes, quoniam miserabitur deus.

Dann hätte man oben in der Absis in Gebetsstellung, wie der hl. Apollinaris in seiner Kirche dargestellt war, den Erzbischof Chrysologus gesehen, während das Auge vor allem von der glänzenden Darstellung des thronenden Gottes angezogen wurde, um den rings herum zwölf versiegelte Bücher ausgebreitet waren. Eine Inschrift endlich nannte auch hier die Namen der Stifter.

Ausfürlich erzählt Agnellus [1]) die wunderbare Geschichte eines anderen Monumentes der zerstörten Kirche des heiligen Kreuzes; über ihren inneren Schmuck erhalten wir leider nur kurze, aber sehr wertvolle Skizzen. Darnach scheint die Taufe Christi über dem Triumphbogen dargestellt gewesen zu sein, denn der erste Teil des Titulus, über der Rundung des Bogens angebracht, sagt:

Christus fonte lavat paradisi in sede Johannes.

Doch muss bemerkt werden, dass ein solches Bild an dieser Stelle höchst ungewöhnlich erscheint, ebenso ungewöhnlich, wie auch Bild und Titulus über dem Eingang der Kirche. Wir glauben

1) Migne a. a. O. p. 536, c. V.

uns nach Nola zurückversetzt, wenn wir die Verse lesen, die ein fast nur aus symbolischen Elementen zusammengesetztes Mosaikbild schildern:

> Christe, patris verbum, cuncti concordia mundi,
> Qui ut finem nescis, sic quoque principium.
> Te circum sistunt dicentes ter sanctus et amen
> Aligeri testes, quos tua dextra regit.
> Te coram fluvii currunt per saecula fusi
> Tigris et Euphrates, Phison et ipse Geon.
> Te vincente, tuis pedibus calcata per aevum
> Germanae mortis crimina saeva tacent.

Hier also stand Christus, vielleicht durch ein Kreuz oder ein Lamm symbolisch dargestellt, in der Mitte, um ihn herum die Zeichen der Evangelisten, vor ihm die Flüsse des Paradieses, eine Darstellung, die uns aus den Absisgemälden Roms hinlänglich bekannt ist; ob und wie zu seinen Füssen die besiegten todeswürdigen Verbrechen dargestellt waren, wird schwer zu entscheiden sein.

Endlich wird der Tochter Theodosius des Grossen auch noch die Stiftung Johannes des Täufers zugeschrieben, von der heute nur noch der Glockenturm [1]) erhalten ist; und um die grossartige Bauthätigkeit dieser Fürstin ganz zu erschöpfen, muss auch noch ihrer wohlerhaltenen Grabkirche gedacht werden, heute SS. Nazaro e Celso genannt.

Das hier erhaltene Mosaik [2]) des guten Hirten gehört zu den schönsten Denkmälern altchristlicher Malerei überhaupt, und die Darstellung des lange verkannten hl. Laurentius, der zum Feuertode schreitet, erweckt als eins der frühesten Märtyrerbilder schon der eigenartigen Auffassung wegen besonderes Interesse. Nicht weniger bedeutungsvoll aber ist endlich die zweimal wiederkehrende Darstellung zweier Hirsche [3]), die durstig sich einem Quell nahen, als Illustration der Anfangsverse des 42. Psalms, wie wir ihr auch

---

1) Nach der gewöhnlichen Annahme fing man in Ravenna zuerst (6. Jahrh.) an, neben die Basilika den Turm zu setzen.

2) Garr. Tom. IV, Tav. 233.   3) Garr. Tom. IV, Tav. 232.

sonst noch in einem Fussbodenmosaik in Salona[1]) und in einer Miniatur des Gottschalk-Evangliares[2]) begegnen. Dass die Verwendung der Psalmen in Ravenna häufiger vorkam, sahen wir schon im Ursianischen Baptisterium, wo über zwei Arkadenbögen Sprüche des 23. und 31. Psalmes zu lesen waren, und noch interessanter ist die oben erklärte Darstellung des 148. Psalms. Vielleicht dürfen wir hier die Psalter-Illustrationen des späteren Mittelalters im Keime vorgebildet sehen.

Doch wir wenden uns jetzt zu der gotischen Zeit!

Es ist eine beachtenswerte Thatsache, dass weder in der Architektur noch in der malerischen Ausstattung zwischen den kirchlichen Monumenten Theodorichs und denen der Galla Placidia vor ihm, oder denen des Justinian nach ihm, ein Grundunterschied waltet. Es gelangte also in den Bauten und Mosaiken der gotischen Zeit weder der nationale Charakter zum Ausdruck, noch machen die religiösen Gegensätze zwischen Katholizismus und Arianismus irgendwie sich bemerkbar, was wohl darin seinen Grund findet, dass einerseits die Kultur der Ostgoten eine byzantinische war, und dass andererseits Theodorich eifrigst bemüht war, sich selbst und sein Volk vorhandenen Verhältnissen und Institutionen anzupassen. Daher auch die Duldsamkeit des grossen Gotenkönigs gegen die Katholiken, die er auch im Besitze ihrer Kirchen beliess, wodurch er sich selbst zu umfassender Bauthätigkeit gezwungen sah. Als eigentliche Hauptkirche der Arianer bezeichnet Agnellus die Kirche S. Theodoro, auch S. Spirito genannt, neben welcher noch heute das Baptisterium S. Maria in Cosmedin steht, dessen Kuppelmosaik, zum grössten Teile erhalten, die Taufe Christi darstellt[3]). Wenn diese Bilder noch der Arianischen Epoche angehören, so bilden sie mit dem berühmten Bilderkreis der ebenfalls von Theodorich gegründeten Kirche S. Apolliare nuovo[4]), wo die Wunder und die Passion[5]) Christi mit Auslassung der

1) Garr. Tom. IV, Tav. 278.

2) Vgl. die Adahandschrift ed. Lamprecht, Leipzig 1889, p. 85.

3) Garr. Tom. IV, Tav. 241. 4) Garr. Tom. IV, 248—252.

5) Es ist beachtenswert, dass unter den Passionsdarstellungen die Kreuzigung fehlt.

Kreuzigung dargestellt sind, die vornehmsten Denkmäler von Mosaiken aus der gotischen Zeit.

Nur lose geschürzt ist der Faden, der die Ravennatischen Mosaikbilder dieser Zeit mit einem uns durch Tituli überlieferten Bilderkreise verbindet, als dessen Verfasser Rusticus Elpidius [1]), Theodorichs Leibarzt, angenommen wird, der sich bei dem Gotenkönige besonderer Gunst erfreute. Leider kennen wir auch die Kirche nicht, in der Tituli und Bilder angebracht waren, doch herrscht über die Bestimmung der Verse kein Zweifel, schon deshalb nicht, weil mehrere der Tituli ohne ergänzende Gemälde unverständlich bleiben würden, und man möchte zu der Vermutung neigen, dass der heilkundige Theologe die Tituli für den Bilderschmuck einer der Kirchen seines baulustigen Herrn verfasste, wenn nicht solche Beziehungen durch den Gegensatz des katholischen und arianischen Glaubens ausgeschlossen wären.

Der Bilderkreis schildert in der herkömmlichen Weise Scenen aus dem alten und neuen Testament, und zwar sind dieselben so verteilt, dass acht Bilder dem alten, eine doppelte Anzahl dem neuen Testament angehören. Mit dem Sündenfall heben die Bilder an; wir sehen, wie Eva durch die Schlange verführt wird, den verbotenen Apfel zu pflücken; mit Fellen umgürtet, das Brandmal ihrer Sünde tragend, verlassen die ersten Eltern auf dem folgenden Bilde das selige Reich des Paradieses; hier sammelt Noah Vögel und Vieh aller Arten und beschliesst in seiner Arche die Menge der Geschöpfe, heisst es im dritten Titulus; auf dem vierten Bilde errichtet die thörichte Menge den Turm von Babel, aber Gott teilt ihre Zungen; hier bestimmt der hässliche Neid, erzählt der Titulus des fünften Bildes, die verschworenen Brüder, den Joseph zu verkaufen, aber das Unglück bringt dem Gerechten Segen; auf dem sechsten Bilde sehen wir den Isaak zum Opfer Holz herbeischleppen; die Speisung Israels in der Wüste mit Wachteln und Manna schildert das siebente Bild, und endlich auf der achten und letzten Darstellung aus dem alten Testament sehen wir den Moses, der dem Volke Israel das Gesetz Gottes übermittelt.

1) Vgl. Ebert a. a. O. p. 414. Die Tituli finden sich abgedruckt bei Garrucci, Tom. I, p. 521, n. 22 und in der collectio Pisaurensis omnium poetarum VI, p. 77.

Die Bilder aus dem neuen Testament beginnen mit der Verkündigung; es folgt die Einführung des Schächers in das Paradies; das dritte Bild schildert die Vision Petri, dem Gott nicht für gemein zu halten befiehlt, was er geschaffen; die Ausgiessung des hl. Geistes sehen wir auf dem vierten Bilde; es folgt Judae Verrat auf dem fünften; mit zitternden Händen sieht man den Heiland auf dem sechsten Bilde das von der Welt verehrte Kreuz tragen; die wunderbare Speisung der vier Tausend bringt das siebente Gemälde, und das achte macht uns zu Hörern und Zuschauern der Bergpredigt Christi. Es folgen dann Maria und Martha, der gläubige Centurio, die Hochzeit zu Kana, die Heilung zweier Frauen, die Erweckung des Jünglings von Nain, Zachäus auf dem Baume und endlich die Auferweckung des Lazarus.

Ein besonderes Interesse gewinnen die 24 Inschriften, die deshalb auch vom Verfasser nicht chronologisch angeordnet werden konnten, dadurch, dass die acht Tituli des alten Testamentes und ihre zugehörigen Bilder als Typen der ersten acht Bilder aus dem neuen Testament aufgefasst sind:

1. *Eva a diabolo seducta — angeli ad Mariam adventus.*
2. *Adam et Eva de Paradiso pelluntur — latro in Paradisum introducitur.*
3. *Noa arce, praecepto Domino, includit omnia — Petro visio de coelo ostenditur.*
4. *Turris confusionis destruitur — Petrus et apostoli variis loquntur linguis.*
5. *Joseph a fratribus venditur — Christus a Juda venditur.*
6. *Abraham filium ad immolandum ducit — Christus ducitur crucifigendus.*
7. *Coturnices et Manna datur Judaeis — Panibus septem Christus 4000 homines pascit.*
8. *Moses ascendit in montem — Christus in monte docet.*

Diese Gegenüberstellung des alten und neuen Testamentes in historischen Bilderkreisen ist schon in altchristlicher Zeit keine vereinzelte Thatsache, sie entspringt vielmehr einer alten Anschauungsweise, die von Alexandrinischen Kirchenvätern zuerst ge-

lehrt, von Ambrosius, Paulin von Nola u. a. im Abendlande fortgesetzt wurde und dort, wie z. B. die noch im 9. Jahrhundert von Rhabanus Maurus nach alten Mustern verfasste collectio veteris et novi testamenti[1]) lehrt, allgemein angenommen und noch erweitert wurde.

Können wir aber auch auf direkte Analogien zu den Versen des Rusticus Elpidius den Finger legen? Die Antwort lautet bejahend, wenn es gestattet ist, etwas weiter auszuholen.

„Einen der glänzendsten Sterne im Ruhmeskranze des grossen Gregor" hat Gregorovius die Mission Englands durch diesen Papst genannt, ein Unternehmen, das von grossem und raschem Erfolge gekrönt war, und nicht nur die Angelsachen zu treuen Dienern der römischen Kirche machte, sondern ihnen mit den Segnungen des Christentums auch die der Kultur und Zivilisation brachte. Zwar waren die Besuche junger angelsächsischer Fürsten[2]), die nach Rom kamen, um dort am Grabe des Apostelfürsten Krone und Schwert mit dem Mönchsgewande einzutauschen, für die Kultur Brittanniens bedeutungslos, aber die Reisen ernster Männer, die ihren Geist mit den in Rom erhaltenen Anregungen befruchteten und Bücher und Bilder aus dem reichen Italien in ihr kulturarmes Land mitbrachten, waren für die Hebung idealer Interessen bei dem bildungsbedürftigen Volk von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Kaum einer aber unter diesen Männern hat seine Aufgabe so ernst gefasst, wie der Abt von Weremouth und Jarrow, S. Benedict[3]), der nicht weniger als achtmal Rom besuchte und von dort Bücher und Bilderschätze nach der Heimat mitnahm. Diese Bilder beschränkten sich für Weremouth wahrscheinlich auf Porträtdarstellungen Christi und seiner Heiligen, denn es heisst von ihnen in Bedas Bericht . . . . „damit jeder, wenn er auch nicht lesen konnte, das gütige Antlitz Christi und seiner Heiligen vor Augen haben möchte". Dagegen besorgte Benedict für die Kirche von Jarrow Bilder, deren Stoff aus der Bibel geschöpft war. Beda

1) Poetae latini aevi Carolini ed. Duemmler, Berlin 1884, Tom. II, p. 178, n. 16.

2) Gregorovius a. a. O. II, p. 213. De Rossi a. a. O. p. 288.

3) Die Nachricht hat uns Beda übermittelt; vgl. The complete works of venerable Bede, ed. by Giles, London 1843, p. 366 ff.

schreibt darüber[1]): „für diese (Kirche in Jarrow) Schmuck zu besorgen, machte Benedict sich zum fünftenmale (a. 674) auf die Reise nach Rom und brachte Bilder mit für Kirche und Kloster, welche passend den Zusammenhang zwischen altem und neuem Testament beschrieben, wie z. B. Isaak das Holz trägt zu seinem Opfer und Christus das Kreuz, an welchem er leiden wollte, neben einander; wie dann ferner die Schlange, von Moses erhöht, erklärt wurde durch den Menschensohn, der am Kreuze hängt.

Sind schon diese Notizen als eins der Zeugnisse einer internationalen Kunstübung im ersten Jahrtausend, die in Rom ihren Mittelpunkt hatte, von hoher Bedeutung[2]), so gewinnen sie noch an Wert durch die Aufschlüsse, die sie uns geben über den Charakter dieser Kunst selbst. Sie liefern nämlich einen neuen sicheren Beweis für die allgemeine Anwendung typologischer Darstellungen, denn wenn dieselben in Rom nicht jedermann geläufig, nicht die allgemein gangbaren gewesen wären, der hl. Benedict hätte sich für seine Landsleute daheim gewiss mit anderen unmittelbar verständlichen Bilderreihen begnügt[3]). Zugleich mit den Bildern mag dann auch die Sitte, erklärende Unterschriften unter denselben anzubringen, nach England gelangt sein, denn es liegt auf der Hand, dass die typologischen Beziehungen der Bilder unter einander der Erklärung dringend bedurften. Hiermit nähern wir uns der Frage nach dem Ursprung der Tituli überhaupt, die sich zum Teil schon hier beantworten lässt. Denken wir uns in der Absis und über den Eingängen der Kirchen symbolische, gewiss der Erklärung bedürftige Bilder angebracht, im Mittelschiff aber die typologischen Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente gemalt, die ursprünglich gewiss nur von theologisch

1) a. a. O. p. 376.

2) Es mag hier bemerkt werden, dass etwas mehr als 100 Jahre später (a. 790) Alcuin nicht mehr fertige Gemälde, sondern nur noch die Farben zu denselben sich nach England schicken liess. (Jaffé, bibl. rer. Germ. Bd. VI; Monumenta Alcuiniana ed. Duemmler u. Wattenbach, p. 170.)

3) De Rossi (Bull. di arch. chr. 1887, ser. IV, p. 56) hat nachgewiesen, dass die typologischen Beziehungen zwischen altem und neuem Testament auch in den Armenbibeln, für deren Heimat er Rom in Anspruch nimmt, schon früh seit dem 7. Jahrh. und eher vorkommen.

gebildeten Leuten verstanden werden konnten, da waren die Tituli ebenso willkommene, wie unbedingt notwendige Führer; sie deuteten dem Unkundigen die symbolischen Bilder Gott Vaters, Christi und seiner Jünger und Apostel und machten ihn aufmerksam auf die vorbildliche Bedeutung des alten Bundes für das neue Testament.

Nach dieser kurzen Schilderung des Bilderschmuckes einer Klosterkirche Britanniens, der aber, wie wir sahen, als italienisches Kunstprodukt aufzufassen ist, werfen wir noch einen letzten Blick auf die fernere Entwickelung der Kunst in Ravenna. In demselben Jahre, als Theodorich starb (a. 526), der wie auch Galla Placidia seine Bauthätigkeit mit dem Bau eines Mausoleums beschloss, wurde die Kirche San Vitale gegründet, deren Mosaikschmuck [1]) in Altarhaus und Absis, noch heute vortrefflich erhalten, das Eindringen byzantinischer Formgedanken und das Zurücktreten antiker Ueberlieferung erkennen lässt, Wahrnehmungen, die sich in S. Apollinare in Classe (geweiht 549) wiederholen. Die Mosaiken dieser Kirche, die teilweise erst durch Bischof Reparatus (672—77) ausgeführt wurden [2]), gehören zu den letzten Kunstdenkmälern dieser Epoche in Ravenna überhaupt, und darum tritt uns der beginnende Verfall hier noch deutlicher entgegen. Unter den in dieser Basilika erhaltenen Mosaiken erregt das Absisbild [3]) das grösste Interesse, schon durch seine Aehnlichkeit mit dem in Nola in der Felixkirche angebrachten Gemälde. Nur Moses und Elias erscheinen oben in diesem Bilde, das die Transfiguration darstellt, in menschlicher Gestalt — der hl. Apollinaris gehört einer späteren Restauration an — alle übrigen Personen sind symbolisch dargestellt, Gott Vater durch die Hand, der verklärte Christus durch ein strahlendes, von einem Kranze umgebenes Kreuz, die drei Jünger endlich durch ebenso viele Lämmer. Schon dadurch, dass dieser historische Vorgang eine symbolische Darstellung zuliess, scheint er in dieser Zeit ein besonders beliebter Vorwurf für bildliche Darstellungen gewesen zu sein, jedoch hat man in zwei anderen Mosaikbildern auf dem

1) Garr. Tav. 258—264.
2) Liber pontificalis von Ravenna ed. Migne a. a. O. part. 106, p. 679.
3) Garr. Tav. 265.

Triumphbogen in SS. Nereo und Achilleo[1]) in Rom und in der Absis der Marienkirche auf dem Sinai[2]) die historische Darstellung der symbolischen vorgezogen. Einen gleich ausgezeichneten Platz in der Absis oder am Triumphbogen scheint die Transfiguration auch in den viel umstrittenen Distichen des hl. Ambrosius eingenommen zu haben, die bei Margarinus de la Bigne zuerst abgedruckt wurden (Paris 1589), wo die Verse für die Verklärung Christi die Zahl der Tituli eröffnen und allein durch eine Ueberschrift ausgezeichnet sind; es heisst dort (Tom. VIII, p. 1203):

Transfiguratio Domini in monte.

Majestate sua rutilans sapientia vibrat
Discipulisque deum si possint amore monstrat.

Ueber die Darstellungsweise giebt uns der Titulus leider keinen Aufschluss, desto wichtiger erscheinen die Andeutungen über den Ort, wo das Gemälde angebracht war, denn die Verklärung Christi ist, so viel wir wissen, die einzige Scene aus der Geschichte Jesu auf Erden, die in altchristlicher Kunst im Abendlande für Absisdarstellungen verwandt wurde. Hier wurde, sobald man figürliche Darstellungen wählte, Christus mit seinen Heiligen in himmlischer Herrlichkeit geschildert, und da liegt es allerdings nahe, dass auch die Verklärung des Herrn, in der der Heiland für Augenblicke wenigstens seiner irdischen Gestalt sich entäusserte, aus dem Rahmen der für den Schmuck des Allerheiligsten bestimmten Bilder nicht herausfiel.

Leider ganz fragmentarisch ist die Kunde von einer Darstellung der Transfiguration in einem Pariser Codex (Nr. 8071) aus dem 10. oder 11. Jahrhundert, wo nach Epigrammen aus der Peterskirche Inhaltsangaben von Versinschriften, ohne diese selbst, gegeben werden[3]). Dort heisst es: „De illo qui dicit tibi unum Moysi unum [supple: Heliae unum]“ (Matth. 17, v. 4), Worte, die zweifelsohne auf den Petrus sich beziehen und sein Verlangen, dem Herrn, dem Moses und Elias auf dem Berge Tabor Hütten zu errichten.

---

1) Ciampini, vetera monumenta, Tom. II, Tav. XXXVIII.
(2 Garr. IV, Tav. 268. 3) De Rossi a. a. O. p. 242.

Transfigurationsbilder scheinen gegen den Schluss des Jahrtausends vor anderen Darstellungen zurückgetreten zu sein; wir können wenigstens nur noch einen Titulus zum Vergleich heranziehen, der in dem ausführlichen Bilderkreise sich findet, den Eccehard von St. Gallen in seiner Epigrammdichtung erwähnt. Der Dichter bedient sich meist symbolischer Ausdrücke, wenn er schreibt:

> Splendidus ante Petrum, Jacobum micat atque Johannem,
> Pascha crucisque vias memorant Moyses et Elias [1]).

Dass hier die Transfiguration in einem Inschriftenkreis, der sich die Aufgabe gestellt, das alte und neue Testament möglichst vollständig zu behandeln, nicht ausgelassen werden durfte, kann nicht als schwerwiegendes Moment gegen die soeben aufgestellte Regel angeführt werden, dass die Verklärung Christi in der Absis oder am Triumphbogen dargestellt zu werden pflegte.

Mit dieser Betrachtung über das Transfigurationsbild in San Apollinare in Classe schliessen wir die Studien über die Denkmäler in Ravenna ab, denn mit dem Ausgang des 7. Jahrhunderts hatte auch Ravenna das Ende einer kurzen und köstlichen Kunstblüte erreicht. Schon der Vernichtungskampf der Griechen gegen die Ostgoten, die Zurückeroberung Italiens durch Belisar und Narses hatten diese Blüte geknickt, die durch den Einfall der Langobarden im Jahre 568 gebrochen wurde und seitdem langsam verwelkte und erstarb.

1) Friedrich Schneider, der heilige Bardo nebst Anhang: der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren. Mainz 1871. Vgl. Anhang p. 24, 15. Eine zweite um 25 Verse vermehrte Ausgabe wurde von Joseph Kiefer im Programm des Grossh. Gymn. in Mainz 1881 gegeben. Immerhin ist die von Friedrich Schneider besorgte Ausgabe durch die einleitenden Bemerkungen des Verfassers für den Kunsthistoriker von besonderem Wert, und ihm muss das bleibende Verdienst zugestanden werden, die Fachgenossen mit dem überaus schwierig zu edierenden Inschriftenkreis zuerst bekannt gemacht zu haben.

Mailand.

Während es in Rom und Ravenna an Monumenten nicht fehlt, die uns über Beginn, Blüte und Verfall der Malerei im ersten Jahrtausend Aufschluss erteilen, sind wir in Mailand, der dritten Metropole Italiens, allein auf die wenigen erhaltenen Tituli angewiesen, die hier und dort verstreut, in den handschriftlichen Ueberlieferungen sich finden. Denn die Bischofsbilder aus dem 6. Jahrhundert in S. Fausta [1]) und die in S. Ambrogio erhaltenen Mosaiken [2]) aus dem 9. Jahrhundert können nur als geringe Ueberreste einer alten und reichen Kunstblüte angesehen werden.

Unter den Kirchen Mailands war die der hl. Thekla (zerstört a. 1548) die ehrwürdigste und schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts, wie ein Titulus berichtet, der Restauration bedürftig [3]). Der hl. Ambrosius gründete neben dieser alten Kirche den neuen Dom, doch dass er auch ihr noch seine Sorge zuwandte, beweisen die Verse [4]), die er für das Baptisterium dieser Basilika dichtete, und die deshalb von besonderem Werte sind, weil sie mit den Versen [5]) für die von Ambrosius gegründete Kirche des hl. Nazarius die einzigen sicheren Zeugen sind, dass der gewaltige Prediger und Seelensorger, der grosse Gelehrte und Hymnendichter auch als Epigrammdichter sich versucht hat. Zwar nahmen in alter, wie

1) Garr. Tav. 235 u. 236. 2) A. Mai a. a. O. Tom. V, p. 143.

3) Unter Bischof Eusebius 451—462, vgl. De Rossi a. a. O. p. 161, n. 1.

4) De Rossi a. a. O. p. 161, n. 2.

5) De Rossi a. a. O. p. 161, n. 3.

in neuer Zeit gewichtige Autoritäten[1]) den Ambrosius auch als Verfasser einer Reihe anderer Versinschriften in Anspruch, aber die Zweifel an seiner Urheberschaft sind noch nicht verstummt[2]), wenn auch ausschlaggebende Gründe dagegen bis jetzt nicht vorgebracht wurden. Jedenfalls verdienen die Verse unter der Reihe der Inschriftenkreise, die Bilder erklären, einen wichtigen Platz; und da sie Franciscus Juretus in de la Bigne's Bibliotheca patrum[3]) zuerst unter dem Titel:

Incipiunt disticha S. Ambrosii de diversis rebus, quae in basilica Ambrosiana scripta sunt

herausgegeben hat, so muss dieser Platz ihnen hier angewiesen werden.

Ob uns der Inschriftenkreis der 21 Bilder, von denen 17 aus dem alten, 4 aus dem neuen Testamente genommen sind, vollständig erhalten ist, erscheint sehr zweifelhaft; in der von Garrucci benutzten Ausgabe fehlen auch die drei Tituli, welche die Transfiguration, das letzte Abendmahl und Zachäus auf dem Baume beschreiben, so dass der italienische Gelehrte meinte, die ihm bekannten 18 Verse und ihre Bilder über den Arkadenbögen der heutigen Basilika noch anordnen zu können, was natürlich nicht zulässig ist.

Betrachten wir die Tituli in ihrer historischen Reihenfolge und beginnen wir mit den Darstellungen aus dem alten Testament, so finden wir die meisten Bilder wieder, die wir aus anderen Cyklen schon kennen. Das erste Gemälde schilderte den Noah, dem die Taube den Oelzweig bringt; das zweite Bild stellte den Patriarchen

1) Tillémont, l'histoire ecclesiastique Tom. X, art. 47, p. 187. — Bähr, Gesch. der röm. Litteratur, Bd. IV, p. 66. — De Rossi a. a. O. p. 184. — Xaver Kraus, die Wandgemälde von St. Georg in Oberzell, p. 13. — Garr. Tom. I, 461. — Biraghi (inni miceri, Milano 1862, p. 151) hat die Epigramme mit den Hymnen des Ambrosius verglichen und mit Erfolg den Zusammenhang beider nachgewiesen (zitiert nach Garr. a. a. O. p. 461).

2) Repertorium für Kunstwissensch. 1891, Bd. XIV, p. 75.

3) Margarinus de la Bigne, bibliotheca patrum, Paris 1589, Tom. VIII, p. 1203.

Abraham dar, der die Sterne am Himmel betrachten soll, um die Grösse seiner Nachkommenschaft zu erkennen, und auch auf den zwei nächsten Bildern war er geschildert, wie er mit Sara den drei Engeln dient und den einzigen Sohn dem Herrn zum Opfer darbringen will. Auf dem fünften Bilde sah man Isaak der Rebekka entgegen eilen, auf dem sechsten den Jakob, der dem Vater die Speisen darreicht und den Segen vorausnimmt, auf dem siebenten denselben, wie er sich aus den gesprenkelten Schafen Labans (Gen. 30) eine Herde bildet. Vier Epigramme behandeln die Geschichte Josephs, doch können drei derselben nur auf ein Gemälde sich beziehen, so dass die Bilder übrig bleiben, wie Joseph den Brüdern seine Träume erzählt, wie sie ihn nach Aegypten verkaufen, und wie er die Liebe der unkeuschen Herrin verschmäht.

Von jetzt an verlieren die Verse den Zusammenhang und wir dürfen einen gewaltigen Sprung nicht scheuen, wollen wir das nächste Bild betrachten, das den Absalom schildert, zwischen Himmel und Erde mit den Haaren an einem Baume aufgehängt; Vers 13 ist der Geschichte des Jonas geweiht und zwar schildert der eine Titulus zwei Bilder, auf dem ersten wird der Prophet vom Haifisch verschlungen, auf dem zweiten speit er ihn ans Land. Die Himmelfahrt des Elias auf dem vierzehnten, Daniel in der Löwengrube auf dem fünfzehnten Bilde schliessen die historischen Darstellungen ab, denn die zwei letzten Verse scheinen Porträts des Jesaias und des Jeremias zu beschreiben und geben eigentlich nur versifizierte Zitate aus ihren Weissagungen.

Sind schon diese Darstellungen aus dem alten Testament recht lückenhaft und zusammenhangslos, so scheinen die vier aus dem neuen Testamente erhaltenen noch viel mehr der Ergänzung zu bedürfen. Der erste Titulus schildert die Verkündigung, der zweite beschreibt den auf altchristlichen Sarkophagen und später auch in den Miniaturen häufig wiederkehrenden Zachäus auf dem Baume, der dritte endlich den Johannes an der Brust des Herrn. Die Gründe, warum man für das erste Bild der ganzen Reihe mit der Ueberschrift:

Transfiguratio Domini in monte

einen besonders ausgezeichneten Platz am Triumphbogen oder in der Absis vorschlagen möchte, sind oben bereits erörtert.

Im Gegensatz zu den Versinschriften Paulins, die sich mit ermahnenden Worten direkt an den Beschauer wenden, oder zu denen des Rusticus, die auf die symbolischen Beziehungen unter den Bildern den Hauptnachdruck legen, begnügen sich die Verse des Ambrosius mit einer einfachen Schilderung des Dargestellten, in der allerdings auf die typologische Bedeutung einzelner Bilder hier und da hingewiesen wird. Dass den Bildern des neuen Testamentes die des alten als Typen gegenübergestellt waren, lässt sich für keins der vier Bilder aus dem neuen Testamente nachweisen, und auch Mutmassungen über die Art und Weise, wie die Bilder in der Kirche angebracht gewesen sein mögen, erscheinen müssig, da wohl kaum die ganze Reihe ihrer Tituli erhalten ist.

Erscheint die Bedeutung des grossen Ambrosius als Epigrammdichter eine untergeordnete und vielfach angezweifelte, so tritt bei einem anderen in seinen Dichtungen von ihm nicht unabhängigen Schriftsteller diese Gattung der Poesie besonders in den Vordergrund. Es ist Ennodius, bis 504 Diakon in Mailand, dann bis zum Jahre 521 Bischof in Pavia, von dem es in seiner Grabschrift [1]) heisst:

Templa deo faciens hymnis decoravit et auro,
Et paries functi dogmata nunc loquitur.

Begnügt sich dieser Dichter in seinen Epigrammen auch meist mit Schilderungen allgemeiner Art oder mit historischen Angaben, so bieten doch zuweilen seine Verse auch direkte kunsthistorische Ausbeute. Ennodius war der Verfasser jener 13 Tituli, die in der Kirche des hl. Nazarius in Mailand unter den Bildern der 13 Bischöfe von Ambrosius bis auf Laurentius auf Veranlassung des letzteren angebracht waren und die in fünf oder mehr Distychen das Leben und die Thaten der Bischöfe schilderten, unter denen nur des letzten, um das Mailänder Kunstleben hoch verdienten [2]) Laurentius mit den schlichten Worten gedacht wurde:

---

1) De Rossi a. a. O. Prooemium p. XXXIX. Corpus script. eccl. lat. VI; M. Felicis Ennodii opera omnia ed. Hartel, Wien 1882, p. 609.

2) Vgl. A. Mai a. a. O. Tom. V, p. 91, n. 2; p. 120, n. 3; p. 157, n. 4.

Restat quem longo servet rex inclytus aevo.

Die Sitte, das Gedächtnis der Bischöfe durch ihre an die Kirchenwände gemalten Bildnisse zu ehren, war gerade in Mailand eine sehr alte. Schon ums Jahr 315 liess nach einer allerdings nicht ganz sicheren Ueberlieferung[1]) in einer Mailänder Kirche S. Mirocle den ersten Bischof dieser Stadt bildlich darstellen und liess darunter ein Epigramm anbringen, das heute noch erhalten ist. Ausserdem befinden sich unter den wenigen Mosaiken, die noch in Mailand erhalten sind, sechs Bischofsbilder in S. Fausta aus dem 4. Jahrhundert, und dass endlich auch anderswo die Uebung, Bischofsporträte in den Kirchen anzubringen, bekannt war, lehrt uns ein Blick auf Rom und Ravenna. In Rom waren ja vor allem die Papstporträte in S. Paolo fuori le mura berühmt, aber auch der Liber pontificalis weiss von der Ausführung von Bischofsbildern zu berichten in den Lebensbeschreibungen der Päpste Agathon[2]) und Johann VII.[3]); in Ravenna können wir noch heute in San Vitale[4]) und San Apollinare in Classe[5]) die Bilder der Erzbischöfe dieser Stadt betrachten.

Grösseren Wert noch würden die inhaltlich sehr interessanten Verse des Ennodius besitzen, die in einem von einem näher nicht bekannten Armenius gegründeten, mit Märtyrerbildern geschmückten Baptisterium angebracht waren, wäre der Ort bekannt, wo diese Taufkapelle errichtet wurde. Der Titulus[6]), der dieses Bild beschreibt, lautet also:

Versus scripti agello[7]), ubi filium Armeni angeli Christo offerunt, qui paenitentiam egit.

Suscipit oblatum, veniam cui contulit Jesus
Post culpas animae sunt holocausta dei.
Perge, puer, teneros superans bene conscius annos.
Victores iuvit candida vita pios.

---

1) Garr. I, p. 437. De Rossi a. a. O. p. 183, n. 22.
2) Liber pontificalis, Agathon (678—681) p. 354, n. XIV.
3) Liber pontificalis, Johann VII. (705—707) p. 385, n. I.
4) Garr. Tav. 259. 5) Garr. Tav. 267.
6) Ennodii opera ed. Hartel, p. 569, lib. II, 24.
7) Nach Garrucci a. a. O. I, p. 526 ist agellum Beiname des Baptisteriums.

Die Darstellung eines Kindes, das seine Uebertretungen bereut und von den Engeln dem Heiland als ein reuiges Schäflein zurückgeführt wird, ist ein ebenso schönes wie einzigartiges Motiv im altchristlichen Bilderkreise.

Die Worte:

perge, puer, teneros superans bene conscius annos

können nur auf einen noch lebenden Knaben bezogen werden, sonst wäre man versucht, ihn mit dem Sohne des Armenius zu identifizieren, über dessen Verlust Ennodius den Vater in einem noch erhaltenen Briefe[1]) zu trösten versuchte.

Hiermit haben wir die Versinschriften des Ennodius, soweit sie direkt mit Bildern in Zusammenhang stehen, erschöpft; er schrieb, wie schon oben gesagt, vor allem Verse allgemeinen Inhaltes für die Kirchen und Baptisterien Mailands. Auffallend erscheint es nur, dass unter der grossen Anzahl seiner Epigramme kein Titulus sich findet, der für eine der Kirchen Pavias bestimmt war, wo doch Ennodius lange Jahre den Bischofsstuhl inne hatte.

Es scheint, dass dieser Stadt eine hohe Kunstblüte für spätere Zeiten aufgespart war, als in ihr, der Hauptstadt der Langobarden, eine Kirche nach der anderen sich erhob. Denn dies Volk, einst wild und barbarisch, durch den Himmel und die Kultur Italiens gezähmt, vom Arianismus zum Katholizismus bekehrt, zeigte sich unablässig bemüht, den Himmel durch Bauen von Klöstern und Kirchen für früher begangene Schreckensthaten zu versöhnen[2]).

Ueber den bildnerischen Schmuck der Hauptkirche Pavias, St. Michael, wissen wir nichts, doch ist der Titulus noch erhalten, der den Eingang der Kirche schmückte, von der Paulus Diakonus berichtet, dass sie schon im Jahre 662 in Pavia vorhanden gewesen sei[3]). Sehr wichtige Kunde erhalten wir dagegen über die innere Ausstattung einer anderen, leider unbekannten, Kirche in Pavia, die sich auch zeitlich nicht anders bestimmen lässt, als indem wir nach dem Alter des Codex fragen, der die Inschriften überliefert hat. Derselbe wurde Ausgang des 8. Jahrhunderts

1) A. a. O. p. 38, 3.
2) Vgl. Gregorovius a. a. O. p. 452 ff. 3) De Rossi a. a. O. p. 165, 13.

geschrieben; die Tituli[1]) der Kirche würde man hundert Jahre früher ansetzen können, wenn man den in einem derselben genannten Thomas mit einem um die Neige des 7. Jahrhunderts in Pavia lebenden Diakon gleichen Namens mit Sicherheit identifizieren könnte.

Von den besonders interessanten Schilderungen aus der Apokalypse wurde oben schon gesprochen, wir kommen hier ausführlicher auf den Gegenstand zurück[2]).

Es scheint, dass kaum ein anderer Stoff der Bibel die Phantasie der Christen so nachhaltig beschäftigte, wie die Apokalypse Johannis, was darin seinen Grund hat, dass man den Tag der letzten Wiederkunft des Herrn unmittelbar bevorstehend glaubte[3]). Auch die Kunst bemächtigte sich des Gegenstandes, ja das Bild der 24 Heiligen, die dem Lamme ihre Kronen darbringen, wurde für den Triumphbogen der fast regelmässig wiederkehrende Schmuck. In der Kirche des Evangelisten Johannes zu Ravenna war, wie erzählt, auch das Absisbild der Apokalypse entlehnt, in dem Gott Vater dargestellt war, von zwölf versiegelten Büchern umgeben, und ebendorther stammte auch der Inhalt einer Bilderreihe, die die ganze Nordwand der Kirche St. Peter in Weremouth zu schmücken bestimmt war[4]). Erinnern wir uns endlich, dass in der eben erwähnten unbekannten Kirche in Pavia und zwar im Atrium ebenfalls Darstellungen aus der Apokalypse angebracht waren, so dürfte, nachdem das Vorkommen von Bildern aus der Offenbarung Johannis für Atrium, Hochwände des Mittelschiffes, Triumphbogen und Absis nachgewiesen ist, kein Raum

1) De Rossi a. a. O. p. 168, n. 18.

2) Vgl. über den artistischen Charakter der Apokalypse, Augusti, Beiträge zur chr. Kunstgeschichte I, p. 90.

3) Diese Anschauung begegnet uns auch in den Tituli. So heisst es bei Paulin von Nola:

— — — — — — — — — — — instat
Summa dies: prope iam Dominus iam surgere somno
Tempus — — — — — — (vgl. oben p. 00).

4) The complete works of venerable Bede ed Giles, vol. IV, p. 368: . . . „Imagines visionum Apokalypsis beati Johannis, quibus septentrionalem aeque parietem ornaret.

im Gotteshause übrig sein, den man nicht mit derartigen Bildern schmücken zu dürfen glaubte.

Uebrigens ist mit den apokalyptischen Darstellungen im Atrium die Kunde noch nicht erschöpft, die von dem Bilderschmuck dieser Kirche in Pavia erhalten ist. Wir hören durch einen Titulus noch von einer Kreuzdarstellung, wenn es heisst:

> En me purpureo decoravit sanquine Christus [De Rossi p. 108 u. 19];

es wird ferner ausführlich ein Gemälde geschildert [1]), auf welchem Christus als Drachen- und Schlangentöter dargestellt war, von Engeln und Menschen umgeben, die ihm anbetend dienten.

Nicht nur der Name der Kirche, deren schlichten Schmuck wir zum Schluss betrachten wollen, ist uns bekannt, sondern auch der Gründer, denn die Ueberschrift des Titulus nennt beide mit Namen, wenn es heisst:

> *In ecclesia beati Anastasi quam construxit Leutbrandus rex in Italia.*

Luitprand († 742), der 32 Jahre lang, milde und tapfer zugleich, das Volk der Langobarden beherrschte, hat auch durch kirchliche Stiftungen einen Namen sich erworben; in dieser Kirche des hl. Anastasius, die er in Olonna, einer Vorstadt Pavias, gründete, interessiert uns nur das einfache, wahrscheinlich über dem Eingang angebrachte Bild, von dem es heisst:

> Continet ista manus mundum prosternit elatos
> Et humiles erigit, juste miserata roganti. [2])

Hier waren weder Luitprand selbst noch Christus dargestellt, wie behauptet worden ist, sondern wie, dem titulus folgend, auch De Rossi annimmt, die Hand Gottes, die uns so häufig in den Mosaiken Roms und Ravennas als krönender Abschluss der Absisbilder begegnet ist.

Damit ist in grossen Zügen die Zeichnung der Tituli und ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte Italiens vollendet; doch bevor

---

1) De Rossi a. a. O. p. 168, n. 20.
2) De Rossi a. a. O. p. 169, n. 22.

wir über die Alpen wandern, ist die Frage zu beantworten, wer waren die Dichter der Tituli und welches waren die leitenden Gesichtspunkte, die ihnen bei Abfassung ihrer Epigramme vorschwebten?

Den Dichtern der Tituli hat De Rossi im Prooemium des 2. Bandes der Inscriptiones urbis Romae (p. XXXIV. ff. §. 10 u. 11) eine eingehende Studie gewidmet, in der er betont, dass nicht nur unbekannte Grammatiker und Versmacher als Verfasser versifizierter Inschriften anzusehen sind, sondern dass berühmte Dichter, Gelehrte und Geistliche hohen Ansehens nach dieser Richtung hin thätig waren. Ja, es giebt kaum einen Namen unter den grossen Männern der Kirchengeschichte jener Zeit, der nicht als Verfasser eines Epigramms angesprochen werden könnte. Die ältesten und vornehmsten Vertreter dieser Poesie waren gegen den Schluss des 4. Jahrhunderts in Rom Papst Damasus [1]), dessen Epigramme, wie wir sahen, vor allem als Grabinschriften dienen sollten, in Mailand Ambrosius, welchem ausser den kurzen Inschriften für Mailänder Kirchen [2]) auch jener interessante Inschriftenkreis für Gemälde der Kirche des hl. Ambrosius [3]) zugeschrieben wird. Ueber beide ragt Paulin von Nola als Dichter bilderbeschreibender Verse hervor, der sich auch ausführlich, wie kein anderer über Anlage und Bestimmung seiner Verse dem Freunde S. Severus gegenüber ausgesprochen hat. Auch sein Zeitgenosse, der hl. Hieronymus, verfasste Epigramme, wie die Grabschrift der im Jahre 404 verstorbenen hl. Paula, und selbst von Augustin existieren kurze Verse für den Tisch eines Tricliniums [4]) und für die Absis einer Cella [5]), auf die wir ihres inhaltlichen Interesses wegen später zurückkommen werden.

Natürlich konnte das Beispiel so grosser Männer nicht ohne Nachfolge bleiben; in Ravenna betrachteten wir die Verse, mit denen Neo seine Kirchen schmücken liess, in Mailand dichtete Ennodius eine Reihe von Epigrammen für Kirchen, Baptisterien

1) De Rossi a. a. O. Index p. 510.
2) De Rossi a. a. O. p. 159 et seqq., p. 176 et seqq, p. 182.
3) De Rossi a. a. O. p. 184. 4) De Rossi a. a. O. p. 279.
5) Bull. di arch. chr., serie IV, 5, p. 150.

u. s. w., in Spoleto endlich blühte im 5. Jahrhundert eine förmliche Schule von Epigrammdichtern.

Ja, selbst die Päpste im 4., 5. und 6. Jahrhundert schämten sich nach dem Beispiel ihres Vorgängers Damasus der Epigrammdichtung nicht; Liberius (352—366) und Siricius[1]) (384—399) sind als Dichter von Grabschriften bekannt; in dem Absidentitulus der Basilika der hl. Felicitas stattet Bonifacius der Märtyrerin seinen Dank für geleisteten Schutz in grossen Gefahren ab, und unzählige Male rühmen sich die Päpste als Gründer oder Restauratoren der Monumente, womit allerdings nicht gesagt ist, dass sie stets selber die Verfasser waren. Sogar für den grossen Papst Leo (440—461), meint De Rossi, könne man den Ruhm des Epigrammdichters in Anspruch nehmen. Es heisst von den bekannten Versen[2]) der beiden Apostelfürsten auf dem Triumphbogen in S. Paolo fuori le mura, dass sie „studio Leonis pontificis“ unter die dort angebrachten Bilder der Apostel geschrieben wurden, was vielleicht heissen soll, dass er sie auch selbst verfasste. Jedenfalls verdienen die Tituli hier einen Platz; es heisst von St. Peter:

Janitor hic caeli est, fidei petra culmen honoris
Sedis apostolicae culmen et omne decus.

und von St. Paul in Anlehnung an Apostelgesch. cap. 9 v. 15:

Persequitur dum vasa dei fit Paulus et ipse
Vas fidei electum gentibus et populis.

Unter den Nachfolgern Leos scheint Symmachus (498—514) am meisten als Epigrammdichter thätig gewesen zu sein, dann aber stockte in den schweren Zeiten, die mit dem Einfall der Langobarden über Italien hereinbrachen, die Pflege der Künste und Wissenschaften; doch kennen wir selbst von Gregor dem Grossen, der sonst für die Künste des Friedens wenig Zeit fand, ein Epigramm zum Schmuck seines eigenen Bildes bestimmt[3]).

1) De Rossi a. a. O. p. 83—87.
2) De Rossi a. a. O. p. 68, n. 33 u. 33a.
3) De Rossi a. a. O. Prooemium § 10.

Die andere Frage nach Tendenz und Zweck[1]) der Tituli an den Wänden der Kirchen drinnen und draussen haben wir oben schon gestreift, wenn wir nachwiesen, dass dieselben zur Erklärung der symbolischen Bilder in der Absis und an den Eingängen, der typologischen Beziehungen zwischen den Gemälden aus dem alten und neuen Testament an den Hochwänden des Mittelschiffes einfach nicht entbehrt werden konnten. Aber wenn wir auch hier von den historischen Tituli absehen, die ja unter den Absisbildern in Rom vor allem so häufig wiederkehren, den Gründer der Kirche und den Titelheiligen preisen, werden in anderen Versinschriften auch noch andere Zwecke verfolgt. Wieder ist es Paulin von Nola, der uns den klarsten Aufschluss giebt über den Zweck, den er mit den Bildern und Versen in seinen Kirchen verfolgt.

Wenn die Landleute, so klagt er[2]), in grossen Scharen zum Fest des hl. Felix nach Nola herbeiströmten, so war es oft vorgekommen, dass sie durch grosse Gelage, wobei des Guten im Essen und Trinken leicht zu viel gethan wurde, an den langen Feiertagen sich die Zeit vertrieben. Da schien es dem edlen Bischof eine viel würdigere Beschäftigung, wenn sie in den Kirchen der Heiligen sich ergingen und dort die zu diesem Zweck angebrachten Gemälde betrachteten, deren Tituli sie aufforderten, den alten Adam auszuziehen oder, wie Isaak sich dem Herrn als Opfer darzubringen.

Nicht immer beschränkte sich der Zweck der Tituli darauf, symbolische oder typologische Bilder zu erklären oder erbauliche Betrachtungen über die Gemälde selbst anzuregen, sehr nachdrücklich macht sich ausserdem ein lehrhaftes Element in ihnen geltend. Häufig dienten die Tituli dann nur dazu, wie in dem Inschriften-

1) Auf die bemerkenswerte Erzählung Gregors von Tours, dass ein armer Sklave, indem er Inschriften und Bilder einer Kirche fleissig studierte, Lesen und Schreiben lernte, muss hier wenigstens hingewiesen werden, wenn auch ein solcher Gebrauch mit diesen Bildern und Versen ursprünglich nicht beabsichtigt gewesen sein mag. [Gregor von Tours, vitae patrum lib. XII, c. 2 (Script. rer. Meroving., Tom. I, p. 713): „Videns autem saepius in oratorium litteras super iconicas apostoorum reliquorumque sanctorum esse conscriptas, exemplavit eas in codice."]

2) Carmen Natale IX, v. 542 ff. 3) De Rossi a. a. O. p. 424.

kreis des Ambrosius, das im Bild ausgesprochene mit Worten zu wiederholen, einfach um den Unkundigen zu leiten, und seinem Gedächtnis nachzuhelfen. Endlich bediente man sich ihrer dann auch, um Glaubenssätze und Dogmen der Kirche zur Kenntnis des Volkes zu bringen, wie in der Kirche des hl. Silvester Coelestinus (422—432) in einem Titulus einen Teil des Credo wiedergab, und wie Papst Sixtus im Lateranischen Baptisterium Verse anbringen liess, die von der Erbsünde, von der Erweckung und von der Wiedergeburt durch die Taufe handelten. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht eine Stelle in den Sermones des Augustin, deren Kenntnis wir wiederum De Rossi [1]) verdanken. Hier sagt der grosse Kirchenlehrer von einigen Versen, die er in einer von ihm dem hl. Laurentius im Jahre 424 in Hippo errichteten Cella hatte anbringen lassen:

„Quid vobis plus dicam et multum? Legite quatuor verus, quos in cella scripsimus; legite tenete et corde habete . . . . . . ut omnes teneant ideo pauci sunt, ut omnes legant ideo publice scripti sunt. Non opus est, ut quaeratur codex; camera illa codex vester est.“

In der Absis der Cella also stand mit vier Versen in kurzen Worten der Inhalt der Predigt zu lesen, die Augustin seiner Gemeinde gehalten hatte, und deren Grundzüge er ihnen so dauernd übermitteln wollte, gewiss eine höchst bemerkenswerte, aber doch nicht ganz einzigartige Erscheinung. Wir erinnern uns, dass auch aus den Versen des Arator, die derselbe über die Apostelgeschichte verfasst und in S. Pietro ad Vincula vorgetragen hatte, einzelne Bruchstücke zum Schmuck der Wände verwandt, ja sogar durch Bilder erläutert wurden; wir rufen uns ferner die Grabschrift des Ennodius ins Gedächtnis zurück, von der es heisst:

Templa deo faciens hymnis decoravit et auro,
Et paries functi dogmata nunc loquitur.

Alle diese Zeugnisse aber sind von höchster Wichtigkeit, weil sie uns die Predigt als eine der Quellen für Kunstdarstellung schon in dieser Epoche erkennen lassen, ebenso wie die Hymnen

1) Bull. di arch. christ. ser. IV, 1887, p. 150.

und die liturgischen Gebete mit bildlichen Darstellungen in engeren Beziehungen standen. Liess doch auch Ennodius die Kirchenwände mit Hymnen zieren; die Geschichte eines Psalms liess Neon an der Wand darstellen; der Vers[1]):

Solve iubente deo terrarum petre catenas,
Qui facis ut pateant caelestia regna beatis.

begegnet uns sowohl unter den Inschriftssammlungen, wie unter liturgischen Gebeten, wobei allerdings die ersteren die Quelle für die letzteren abgaben.

Gewiss schöpften aber auch die Künstler direkt aus der Bibel, aus welcher auch einzelne Sprüche an den Wänden angebracht zu werden pflegten[2]), gewiss wird es häufiger vorgekommen sein, dass der Besteller dem Künstler genau angab, welche Scenen aus der Bibel er dargestellt zu sehen wünschte, wenn auch sicherlich nicht alle so sorgfältig die Gegenstände auswählten, wie die Frau des Bischofs von Clermont[3]), die mit der Bibel in der Hand in der Kirche sich niederliess, und den rings um sie beschäftigten Malern Bild für Bild angab, welches sie dargestellt zu sehen wünschte.

Was aber so unmittelbar aus der Bibel geschöpft wurde, das mochte auch oft nur mit der Bibel in der Hand verständlich sein, und darum heisst es von den aus der Apokalypse geschöpften Bildern des unbekannten Gotteshauses in Pavia, in dem schon oben angeführten Titulus:

Aut si tota cupis, lector, cognoscere gesta
Egregium sancti librum scrutare Johannis.

---

1) De Rossi a. a. O. p. 254, n. 5.

2) Ambrosius ad virginem lapsam c. 6 § 24. Opp. ed. Ben. T. II, p. 311. Vgl. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, p. 825.

3) Scriptorum rerum merovingarum, Tom. I; Gregorius, Turonensis opera lib II, 17: . . . tenebat librum in sinum legens historias actionis antiquas, pictoribus indicans, quae in parietibus fingere deberent.

Spanien.

Wir haben schon hier und dort die Fäden verfolgen können, die von Italien aus nach dem Norden sich herüberspannen, wenn wir hörten, dass der englische Abt Benedikt im 7. Jahrhundert den sämtlichen Bilderschmuck für seine Kirchen in Jarrow und Weremouth selber aus Rom sich holte, oder wenn Paulin von Nola im Anfang des 5. Jahrhunderts dem Freunde Severus in Gallia-Narbonensis Bilder und Verse sandte, nach deren Muster er seine Kirchen in Primaculum schmücken sollte. Diese Saat hat in Brittannien und Gallien reiche Frucht getragen und auch den Charakter der Kunst als einer von Italien inspirierten von vornherein bestimmt; bevor wir aber ihre Entwicklung verfolgen, haben wir noch eines Zeitgenossen Paulins von Nola zu gedenken, der in Spanien seine Heimat hatte, aber in Italien sich vielfach die Anregungen für seine dichterische Thätigkeit geholt hat. Die Dichtungen des Aurelius Prudentius Clemens, der im Jahre 348 wahrscheinlich in Saragossa geboren wurde, sind auf ihren kunsthistorischen Wert hin schon verschiedentlich durchforscht worden [1]), für unsere Studien kommt nur das Dittochäum in Betracht, eine Sammlung von 49 hexametrischen Tetrastichen, die ebenso viele Scenen aus der Bibel behandeln, von denen 24 dem alten, 25 dem neuen Testamente entnommen sind. Leider wissen wir nicht, ob die fraglichen Verse, wie

1) Augusti: Beiträge I. p. 116 ff.

Brockhaus: A. Prudentius Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit. Leipzig 1872.

Rösler, der kathol. Dichter Aurelius Prudentius Clemens. Freiburg 1886.

J. Ficker, die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke. [Festgabe zum 4. Mai 1885 an Anton Springer. Leipzig, 1885.]

Ebert[1]) will, zur Erklärung von Bildern in einer Kirche dienten, oder ob sie, wie Anton Springer[2]) anzunehmen geneigt ist, „auf kurz gefasste Bilder-Bibeln sich beziehen, welche dann Künstlern als Vorlagen dienten". Die letztere Ansicht gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit dadurch, dass neuerdings durch De Rossi[3]) das frühe Vorkommen von Armenbibeln nachgewiesen ist, doch auch die andere Ansicht ist haltbar, besonders wenn wir, wie auch Ebert in der zweiten Auflage seines Buches will, das letzte der 49 Bilder für den Triumphbogen in Anspruch nehmen[4]), auf dem ja so häufig[5]) die 24 Aeltesten dargestellt waren, die dem Lamm ihre Kronen darbringen, sodass die je 24 Scenen aus dem alten und neuen Testament sich zwanglos einander gegenüber an den Hochwänden des Mittelschiffes anordnen lassen. Da aber auch Anton Springer die hier beschriebenen Bilder als Vorlagen wenigstens für Wandgemälde gelten lässt, so behält das Dittochäon für die Kenntnis des kirchlichen Wandschmuckes seinen Wert, und wir haben auf dasselbe hier näher einzugehen.

Wie Elpidius Rusticus beginnt auch Prudentius die Schilderung des alten Testamentes mit der Verführung der Eva und setzt ihr im neuen Testament die Verkündigung gegenüber, offenbar in typologischem Sinne, dann aber lässt er, wahrscheinlich zu gunsten einer chronologischen Anordnung der Bilder, die typologische Gegenüberstellung fallen und schildert im alten Testament das Opfer Kains und Abels, im neuen die Stadt Bethlehem (Landschaftsbild). Wir fahren zunächst in der Betrachtung der Bilder des alten Bundes fort, wo uns weiter Noah geschildert wird, und zwar wie im Bilderkreis des Ambrosius in der Situation, wie ihm die Taube durch den Oelzweig Kunde bringt von dem Abnehmen

---

1) a. a. O. p. 289 Anm. 3. p. 290 Anm. 4.

2) Grundzüge der Kunstgeschichte. Leipzig 1888. II. p. 120.

3) Bull. di arch. christ. 1887. p. 56 f.

4) In der Ausgabe des Obbarius Aur. Prudent. Clem. carmina. Tübingen 1845 finden sich nur 48 Verse; Vers 43 „sepulcrum Christi" fehlt. Das Dittochäon ist auch abgedruckt bei Garucci I p. 476.

4) In St. Paul in Rom Garr. Tav. 237, in S. S. Cosmas und Damianus Garr. in S. Prassede, Garr. Tav. 286. [Tav. 253] in S. Cäcilia Garr. Tav. 292.

der Flut, während Rusticus den Einzug von Menschen und Vieh in die Arche beschreibt. Auch das nächste Bild ist uns aus Ambrosius bekannt, es zeigt den Besuch der drei Männer bei Abraham. Das fünfte Bild schildert denselben Patriarchen, wie er ein Grab erwirbt für sein gestorbenes Weib. Die zwei nächsten Bilder behandeln Josephs Geschichte, doch werden hier andere Vorgänge aus seinem Leben beschrieben, wie bei Ambrosius, nämlich der Traum Pharao's und Joseph, der sich seinen Brüdern zu erkennen giebt.

Nirgends wurde bis jetzt die Geschichte des Moses und der Zug Israels durch die Wüste so eingehend behandelt wie hier: Die Berufung des Moses durch den Herrn im flammenden Busch, der Zug durch das rote Meer, die Gesetzgebung, die Speisung in der Wüste, die eherne Schlange, die Verwandlung des bitteren Quells in süsses Wasser, der Hain Elim, die zwölf Steine im Jordan, endlich die Errettung der Kundschafter durch die Raab. Im 17. Bilde sehen wir Samson, der den Löwen bezwingt, im 18. die Rache des Helden an den Philistern, denen er 300 Füchse mit brennenden Schwänzen in die Saaten schickt.

Davids Jugendgeschichte schildert der nächste Vers und zwar in mehreren Scenen. Wir sehen ihn, wie er das Vieh des Isai hütet, wie er dem König Saul vorspielen muss, und wie er endlich mit der schwirrenden Schleuder den Goliath erlegt. Die typologischen Beziehungen klingen in dem zweiten Titulus, der Davids Leben schildert an, wenn es heisst:

> Regia mitifici fulgent insignia David:
> Sceptrum, oleum, cornu, diadema et purpura et ara.
> Omnia conveniunt Christo, chlamys atque corona
> Virga postestatis, cornu crucis, altar olivum.

Das Bild bietet auch stoffliches Interesse. Garrucci[1]) meint, man habe hier an Davids Krönung und Salbung zu denken, aber wir möchten uns an Ebert[2]) anschliessen, der dies Bild ein „Stillleben“ nennt, auf dem nur die königlichen Insignien Davids dar-

---

1) a. a. O. Tom. I. p. 479.

2) a. a. O. p. 290.

gestellt waren. Denn auch die Insignien Christi wurden als selbstständiger Schmuck verwandt, am Triumphbogen in Santa Maria Maggiore in Rom[1]), im Kuppelgemälde in S. Giovanni in Fonte in Ravenna[2]) und auch ein Titulus schildert sie uns, wenn wir lesen:

Sedes celsa dei praefert insignia Christi[3]).

Auch dem folgenden Bilde liegt wieder ein typologischer Gedanke zu Grunde, wenn es in Anknüpfung an den Bau des Salomonischen Tempels heisst, die Zeit ist da, wo Christus seinen Tempel in der Brust des Menschen baut. Es folgt im 22. Bilde das Wunder der Prophetenkinder, deren Eisen auf dem Wasser schwimmt, im 23. die Darstellung der Kinder Israels, die an den Wasserbächen Babylons ihre Instrumente an die Weiden hängen, nachdem ihnen verboten, die heimischen Weisen zu singen. Der letzte Vers trägt die Ueberschrift „Domus Ezechiae", wir möchten aber nicht mit Ebert[4]) annehmen, dass hier nur das Haus des jüdischen Königs dargestellt war, da uns der Titulus genau den Vorwurf des, in den Bilderkreisen häufig wiederkehrenden, Gemäldes schildert: „Hier werden dem guten Hiskia 15 Jahre zu seinem Leben hinzugegeben", heisst es im Verse, und zugleich wird das Wunder des zurückgehenden Schattens berichtet, als äusseres Zeichen, dass der Herr das Gebet seines Knechtes erhört hatte.

Mit der Verkündigung also beginnen die Darstellungen aus dem neuen Testament; die Jugendgeschichte Christi bis zur Taufe behandeln die fünf nächsten Bilder. Im sechsten Bilde (Vers 31) wird nur eine Zinne vom zerstörten Tempel dargestellt, also ein Landschaftsbild, welches überdies aus dem Zusammenhange herausfällt.

Die ausführliche Schilderung der Wunder Christi, beginnend mit dem ersten Wunder in Kanaan und endend mit der Erweckung

1) Garr. Tav. 211.
2) Garr. Tav. 226.
3) De Rossi a. a. O. p. 152 n. 27.
4) a. a. O. p. 290.

des Lazarus in den nächsten Bildern, wird durch den Tod des Täufers unterbrochen, dessen Haupt die Herodias der Mutter auf einer Schüssel bringt.

Im 39. Verse folgt schon das Ende des Verräters Judas, im 40. sehen wir das verfallene Haus des Kaiphas, in dem das heilige Antlitz Christi mit Backenstreichen geschändet wurde.

An die Säule gebunden steht Christus in demselben Hause im nächsten Bilde, wie ein Sklave gefesselt, den Rücken der Geisel darbietend, denn so möchten wir nicht nach der Ueberschrift: „Domus Kaiphae“ und „columna ad quam flagellatus est Christus“[1]), sondern nach dem Inhalt die Verse 40 und 41 auffassen, die in der Passio Salvatoris im 42. Verse sich so am einfachsten fortsetzen. „Durchbohrt an beiden Seiten“, so schildert Prudentius die Kreuzigung des Herrn, „fliesst Blut und Wasser aus der Wunde Christi hervor; das Blut bedeutet den Sieg, das Wasser das Bad. Hier und dort an den benachbarten Kreuzen hängen die Schächer; jener verleugnet Gott, dieser aber trägt die Krone davon“.

Der folgende Vers mit der Ueberschrift „sepulcrum Christi“ scheint nicht sowohl die Grablegung, als vielmehr die Auferstehung geschildert zu haben, denn es heisst:

> Christum non tenuit saxum non claustra sepulcri
> Mors illi devicta iacet, calcavit abyssum.

Mit der Himmelfahrt schliessen die Schilderungen aus dem Leben Christi, mit der Steinigung Stephani beginnen die Bilder aus der Apostelgeschichte, die die Heilung des Lahmen an der goldenen Pforte, die Vision Petri, und endlich die Bekehrung Pauli darstellen.

Die apokalyptische Darstellung der 24 Heiligen, die mit Opferschalen und Kronen in den Händen, das im Tode verblutende Lamm preisen, welches allein das Buch entrollen und die sieben Siegel lösen kann, haben wir schon oben aus der Bilderreihe herausgenommen und an den Triumphbogen versetzt.

---

1) Vgl. Le Beaut, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I p. 236. Hieronymus epist. CVIII n. 9. erzählt von dieser Säule: ostendebatur illi [illic] columna, ecclesiae porticum sustinens, infecta cruore Domini, ad quam vinctus dicitur flagellatus.



Betrachten wir zum Schluss noch einmal die Verse in ihrer Gesamtheit, so ist zunächst kein Zweifel möglich, dass sie wie die Verse des Ambrosius mit Bildern verbunden waren, denn auf solche wird in beiden Bilderkreisen durch das „hic", „ecce", „aspice", direkt hingewiesen.

Ferner meint Ebert, dass die Verse nach den Bildern verfasst seien, dass also die Auswahl der Sujets Sache des Malers gewesen sei. Das war sonst nicht immer der Fall. In dem so oft angeführten Briefe des Paulin von Nola an den Sulpicius Severus heisst es von der Kirche zu Fundi, dass das Absisgemälde dort zur Zeit noch in der Arbeit sei, aber schon sendet Paulin seinem Freunde die Verse, für den Fall, dass Severus dieselben auch in seiner Kirche anzubringen wünschte. Hier also scheint der Maler durch den Dichter [1]) Stoff und Anleitung für sein Gemälde erhalten zu haben, und dass ein ähnliches Verhältnis meistens vorgelegen hat, wird man mit Recht für die Wandmalerei im ersten Jahrtausend annehmen dürfen.

---

1) Vgl. auch den Inschriftenkreis Eccehards IV. von St. Gallen für den Mainzer Dom [ed. Friedrich Schneider a. a. O. p. VIII] mit der Ueberschrift: Eligantur qui picturis conveniant.

Gallien.

Dass Prudentius, der in Spanien das Amt des Rektors einer Provinz bekleidete, auch für die praktische Kunstübung in seiner Heimat nicht ohne Einfluss gewesen sei, ist sehr glaublich, und bei der Kunstliebe, die man aus so vielen seiner Schriften herauslesen kann, ist es wohl denkbar, dass er, wie St. Benedcit 300 Jahre später, aus Rom Bücher und Bilder in die Heimat mitbrachte, oder wie sein Zeitgenosse Sulpicius Severus Verse und Zeichnungen aus Italien sich kommen liess. Leider wissen wir aber von Kirchenbauten, deren Gründer er gewesen, oder die er im Inneren mit bildlichen Darstellungen schmückte, heute ebensowenig, wie von den Bauten des Presbyters Severus in Gallien, von deren innerer Ausstattung nur durch den Briefwechsel Severs mit Paulin eine spärliche Kunde erhalten ist. Dieselbe bezieht sich auf die Gemälde eines Baptisteriums[1]) zwischen den zwei Kirchen Severs in Primaculum, wo derselbe dem heiligen Martin gegenüber, den Paulin von Nola hatte anbringen lassen und den letzteren um Verse für die beiden Bilder gebeten hatte. Paulin kam dem Verlangen des Freundes nach und sandte in seinem bekannten Briefe auch zwei Versreihen für das Baptisterium, in denen er sich den Täuflingen als Sünder, der durch Gnade selig wird, hinstellt, den hl. Martin aber als Gerechten:

Adstat perfectae Martinus regula vitae,
Paulinus veniam quo mereare docet.
Hunc peccatores, illum spectate beati;
Exemplar sanctis ille sit, iste reis.

1) Vgl. über die Bauten des Severus: A. Buse, Paulinus von Nola II, p. 106 ff. und Paulinus von Nola Epist. XXXII a. a. O.

Wir nannten hier zum erstenmal den Namen des Mannes, an den die fernere Betrachtung anzuknüpfen hat, Martin von Tours. Kaum ein anderer Name ist für die Mission Galliens, für sein religiöses Leben und seine Kultur bedeutsamer geworden, als der des Pannonischen Kriegsmannes, „Galliens Hort und Heil“, durch den die Stadt Tours lange Zeit zum religiösen Mittelpunkt ihres Landes wurde. Zwar fand der hl. Martin nicht wie Paulin von Nola, sein Freund und jüngerer Zeitgenosse, die Musse, um den Bau und Schmuck der Kirchen sich ernstlich zu bekümmern, dazu war der Boden, auf dem er zu arbeiten hatte, noch allzuwenig geackert, aber aus dem Grabe des Heiligen sprosste das Leben, und die Stätten, wo er gelebt, gewirkt und vollendet, gestalteten sich nicht lange nach seinem Tode zu Heiligtümern der Kunst.

Die Geschichte der Martinsbasilika, die Perpetuns, Bischof von Tours, 75 Jahre nach dem Tode des Heiligen, im Jahre 472 über seinem Grabe erbauen liess, ist wie die Geschichte der meisten hervorragenden Gotteshäuser, eine sehr wechselvolle und endete mit der völligen Zerstörung der Kirche am Ende des vorigen Jahrhunderts während der französischen Revolution. Eine wissenschaftliche Rekonstruktion der vom Erdboden verschwundenen Basilika, die wegen der mangelhaften Quellen genug des schwierigen bietet, wurde zuerst von dem bekannten französischen Archäologen Lenormant (Éclaircissements sur la restitution de l'église mérovingienne de Saint-Martin de Tours) unternommen und von Quicherat in einer Studie in der Revue archéologique[1]) fortgesetzt, dessen Forschungen, wenn auch durch die im Herbst 1886 vorgenommenen Ausgrabungen teilweise überholt, doch im wesentlichen durch dieselben ihre Bestätigung fanden. Es steht jetzt fest, dass die Basilica des Perpetuns nur aus Schiff und Chor bestand, — ein Querschiff wurde erst in der karolingischen Zeit hinzugefügt — und dass die Choranlage dieser Kirche, an die römische Grabarchitektur sich anlehnend, einen Chorumgang mit Kapellenkranz zeigte, ein Baumotiv, welches hier

1) Revue archéologique Bd. XIX a. 1869, wieder abgedruckt in den Mélanges d'archéol. et de l'histoire 1886.

zum erstenmal jenseits der Alpen auftritt und nach Dehio's Untersuchungen[1]) für die Kirchen Frankreichs von grösster Bedeutung wurde. Ferner gewann auch eine dritte wichtige Hypothese des französischen Gelehrten, dass nämlich an den Hochwänden des Mittelschiffes Gallerien angeordnet seien, dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass einige der gefundenen Säulenfragmente sehr kleinen Durchmesser zeigen. Nur für die letzte und für unsere Betrachtung bedeutungsvollste Behauptung[2]), dass diese Gallerien über den zwei Seiteneingängen im Norden und Süden durch eine flache Wand nach dem Mittelschiffe zu unterbrochen wurden, ist ein Beweis nicht erbracht und wird sich schwerlich beibringen lassen. Trotzdem wird man Quicherat folgen müssen, sobald man seine Anordnung der Inschriften überhaupt beibehält und annimmt, dass die Inschriften und Bilder, die uns für diese Pforten überliefert sind, nicht aussen, sondern innen in der Kirche angebracht waren, was dieser Gelehrte allerdings als selbstverständlich voraussetzt.

Gregor von Tours berichtet in seiner Historia Francorum[3]), dass das Schiff der Martinskirche fünf Eingänge hatte, deren örtliche Fixierung uns nicht schwer fällt, wenn wir, wie das auch bei der von Bischof Patiens in Lyon erbauten Basilika der Fall war, einen dreifachen — auch von Paulin von Nola im Hinblick auf die Dreieinigkeit Gottes gewählten — Haupteingang annehmen, für den die Verse bestimmt waren, mit der Ueberschrift:

in introitu a parte occidentis,
super ostium historia picta viduae,

die also zur Erklärung eines Bildes dienten, welches das Opfer der Witwe darstellte.

Ebenso sind Inschriften für den Eingang an der Nordseite erhalten, die zwei Bilder beschreiben, von denen das eine Christus darstellt, der dem sinkenden Petrus die Hand entgegenstreckt, das

1) Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsamml. 1889. Bd. X, p. 13: Die Basilika des hl. Martin in Tours und ihr Einfluss auf die Entwicklung der k. Bauformen im Mittelalter.

2) a. a. O. p. 323.

3) Liber II, cap. 14: habet . . . ostia octo, tria in altario, quinque in capso.

andere die heilige Kirche Christi selbst unter symbolischem Bilde zum Gegenstand hatte. Dass auch dem Eingang an der Südseite ein Bilderschmuck nicht gefehlt haben wird, scheint natürlich, und so glaubt denn auch Quicherat[1]) einen längeren Titulus dort anbringen zu dürfen, der Wunderthaten des hl. Martin beschreibt. Für alle diese Bilder nimmt der französische Forscher, wie wir sagten, als selbstverständlich an, dass sie inwendig und nicht auswendig über den Eingängen angebracht waren, wozu ihn zunächst der Reichtum des Bilderschmuckes selbst bestimmt haben mag, der draussen in einem rauhen Klima allzusehr der Zerstörung ausgesetzt gewesen wäre, ausserdem aber auch die Erzählung Gregors von Tours, der nur von Wandgemälden im Inneren St. Martins berichtet[2]), die sich die Kinder des Eberulf zum grossen Verdruss der Priester zu betrachten pflegten. Trotzdem kann aber an einen äusseren Schmuck der Pforten wenigstens gedacht werden, da derselbe in Italien der gewöhnliche war und es auch von der 508 von Clodwig gegründeten Kirche von SS. Peter und Paul heisst, dass sie innen und aussen mit Mosaiken geschmückt war[3]). Die Verse und das zugehörige Bild über dem Haupteingang anzubringen, verursacht keine Schwierigkeiten; da aber Quicherat die für die Seiteneingänge im Norden und Süden bestimmten Gemälde nicht an den Wänden der Seitenschiffe selbst, die meist nicht durch Fenster erhellt waren, anbringen möchte, sondern an den Hochwänden des Mittelschiffes, so ist er gezwungen, die Gallerie derselben durch die erwähnten glatten Wandflächen zu unterbrechen, wodurch man allerdings den Eindruck erhält, als ob die Bilder und Verse nicht für ihren Schmuck erst geschaffen seien, sondern als ob diese Wände vielmehr angebracht wären, um die Bilder und Verse unterzubringen.

Wir lassen diese Frage zunächst offen und wenden uns zu den Bildern selbst, indem wir mit dem über dem Haupteingang

1) a. a. O. p. 320.

2) Hist. Franc. l. VII cap. 22: per illum salutarii ostium introeuntes puellae cum reliquis pueris eius [Eberulfi] suspiciebant picturas parietum.

3) Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, p. 299, Anm. 7.

angebrachten Titulus beginnen, der die Geschichte der Witwe erzählt[1]):

Discat euangelio Christum sermone fateri
Quisque venit summo vota referre deo.
Quamvis corde tremens supplex genu cernuus oret
Si cessent operae nempe fides vacua est.
Lege sub hac pariter locuples pauperque tenetur
Cui census desit mente probabit opus.
Nec quemquam exuset tenuis atque arta facultas,
Affectu constat gloria non pretio!
Qui tribuit quaecumque opus est is plurima confert
Parva licet dederit maxima quaeque capit.
Inter opum cumulos scimus vel dona potentum
Praelatum viduae pauperis esse fidem.
Mercantem nummis coelorum regna duobus
Sublimen vexit justus in astra pater.
Non quae multa dedit sed quae nulla reliquit
Laudari meruit indicis ore dei.

Dieser Titulus, dessen Verfasser unbekannt ist, enthält weniger eine Beschreibung des dargestellten Bildes, als dass er vielmehr, in der Art der Verse Paulins, dem andächtigen Beschauer nahelegt, was aus dem Bilde zu lernen sei, und wie das gläubig von Wenigem gespendete Scherflein der Witwe vor Gott mehr gelte, als die Gaben der Reichen. Wissen wir, dass das Bild über dem Eingange zum Gotteshause innen oder aussen angebracht war, so liegt jedenfalls die Vermutung nahe, dass nicht allzuweit von ihm der Opferstock gestanden hat, denn welche Mahnung zu freudigem Geben konnte nachdrücklicher sein, als das Bild dieser Witwe? Auffallenderweise kommt dasselbe, wie auch Le Blaut hervorhebt, in der frühen christlichen Kunst nicht vor, dagegen beschreibt Alcuin die Scene in einem Titulus[2]), den er für einen Codex verfasste, wenn er schreibt:

1) Le Blant a. a. O. p. 234 diss. 173.
2) Dümmler a. a. O. I, p. 283 n. 65.

Parvula sed viduae dominus duo nummula praefert
Nobilium donis famine veridico.

Und endlich findet sich das Bild der Witwe, die ihr Scherflein in den Gotteskasten steckt, der ausserhalb vor dem Eingang angebracht ist, in einer Pariser Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz [1]) und in dem Evangeliar Otto's III. in der königlichen Bibliothek zu München [2]). Analogien in der Wandmalerei dagegen dürften sich für diesen ganzen Zeitraum überhaupt schwerlich nachweisen lassen.

Bekannter als dieses Bild ist die Schilderung des auf dem Meere wandelnden Petrus, die den Nordeingang schmückte und eine ganz ähnliche, ebenfalls in Prosa abgefasste Inschrift trug, wie im Ursianischen Baptisterium in Ravenna angebracht war. Die Inschrift lautet [3]):

Discipulis praecipiente domino in mare navigantibus
Ventis flantibus, fluctibus excitatis, dominus super mare pedibus ambulat
Et sancto Petro mergenti manum porrigit et ipsum de periculo liberat.

Ausser dieser Inschrift für den Nordeingang ist endlich noch eine andere erhalten, die ebenfalls nur zur Erklärung eines Gemäldes diente:

Sanctissima Christi ecclesia, quae est mater omnium ecclesiarum,
Quam fundaverant apostoli, in qua descendit spiritus sanctus super apostolos in specie ignis linguarum.
In ea positus est thronus Jacobi apostoli et columna in qua verberatus est Christus.

In dem hier geschilderten Bilde glaubt Le Blant [4]) und ihm

---

1) Abbildung siehe in Anton Springers Aufsatz über „die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande" in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. I, p. 94.

2) Vgl. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei p. 72.

3) Le Blant a. a. O. I, p. 235 diss. 174.

4) a. a. O. p. 236, diss. 175.

folgt darin Julius von Schlosser[1]), die Sionskirche in Jerusalem dargestellt, wo nach Eusebius' Zeugnis (Hist. eccl. lib. VII cap. 19) der Thron des Jakobus aufbewahrt wurde und wo, wie Hieronymus (Epist. CVIII n. 9) zu erzählen weiss, die Säule, an der der Herr gegeisselt war, als einer der Träger der Eingangspforte zur Kirche benutzt wurde. Allerdings kommt ein Bild der Stadt, nicht der Kirche, von Jerusalem auf Mosaikbildern häufig an untergeordneter Stelle, in der unteren Zone der Absisbilder z. B. vor, aber ein selbständiges Architekturbild scheint für den Eingang einer Kirche doch ein wenig passender Schmuck zu sein. Sollen wir nicht vielleicht in dieser „ecclesia Hierosolyma" eine ebensolche Personifikation erblicken, wie sie in demselben Jahrhundert in der „ecclesia ex gentibus" und der „ecclesia ex circumcisione" in S. Agnese in Rom zur Darstellung gelangte[2])? Der Thron Jakobs und die Geiselsäule, ja auch eine ganze Kirche, konnten sehrwohl noch als Beiwerk angebracht sein, wie wir es z. B. in einem Diptychon aus dem 9. Jahrhundert nachweisen können[3]).

Die ziemlich umfangreiche Inschrift, welche Quicherat an die Südseite setzt, wurde von Paulin von Perigueux verfasst und hat für diese Betrachtung nur durch die wenigen Strophen Interesse, die sich auf die, in der Kirche dargestellten, Wunderthaten des hl. Martin beziehen, wenn es heisst:

Si dubitas ingesta oculis miracula cerne,
Queis famuli meritum verus salvator honorat.

Analogien für solche Darstellungen aus dem Heiligenleben werden uns nicht fehlen; hier muss zunächst bemerkt werden, dass die letzten Verse, nach Quicherats Kombination, nach dem ersten

---

1) Sitzungsber. der k. Akad. der Wissenschaften in Wien phil.-hist. Klasse. Bd. CXXIII: Beiträge zur Kunstgesch. aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Wien 1891, p. 84. Die Schriftquellen zur Geschichte der Karol. Kunst, Wien 1892 von demselben Verf. konnten für diese Arbeit nicht mehr benutzt werden.

2) De Rossi, Musaici christiani delle chiese die Roma Fasc. IV. Es mag bemerkt werden, dass von jüngeren Forschern auch die Frauen in dem Absismosaik von S. Pudenziana nnd S. Praxedis als ecclesia ex gentibus und ecclesia ex circum cisione gedeutet werden.

3) Veröffentlicht bei Reuseus, Éléments d'archéologie chrétienne I, p. 542.

Brande der Martinsbasilika im Jahre 558, durch jenes Epigramm ersetzt wurde, welches nach Gregor von Tours' Erzählung[1]) Martinus von Bracara[2]) für den Südeingang der Martinsbasilika verfasste[3]).

Ist in Betreff der bildlichen Darstellungen selbst, dank der Tituli, unsere Kunde eine ziemlich sichere, so kann dasselbe nicht von ihrer örtlichen Fixierung gesagt werden. Wir haben vorhin die Bilder so angebracht, wie Quicherat es will, haben aber die Frage offen gelassen, ob nicht vielleicht noch eine andere Lösung möglich ist. Die Verse über dem Haupteingang sind überliefert mit der doppelten Ueberschrift:

In introitu a parte occidentis.
Super ostium historia picta viduae.

Die folgenden Verse, die den auf dem Meere wandelnden Petrus schildern, tragen die Ueberschrift:

a parte Ligeris super ostium,

die folgenden endlich zur „ecclesia Hierosolyma" die Worte:

item.

Einen dreifachen Haupteingang müssen wir nach Gregor von Tours annehmen, könnte man da die Ueberschrift: *„In introitu a parte occidentis"* nicht als gemeinsame Ueberschrift für die näheren Ortsangaben:

1. *super ostium historia picta viduae.*
2. *a parte Ligeris super ostium.*
3. *item.*

auffassen und die Geschichte vom Scherflein der Witwe über dem Mittelportal im Osten, Petrus auf dem Meere über dem nördlichen Seitenportal nach der Loire zu ebendaselbst und endlich die Darstellung der Kirche Jerusalems über dem südlichen Seitenportal anbringen, wobei allerdings das „item" nur auf das „super ostium"

1) a. a. O. lib. V, cap. 38.

2) Vgl. Ebert a. a. O. I, p. 579.

3) Siehe über die Verse selbst Le Blant a. a. O. I. diss. 171 u. 172.

bezogen werden dürfte, was bei einer so allgemeinen Ortsangabe immerhin zulässig ist? Damit würden die Bilder für den Nordeingang der Basilika, die allein eine Unterbrechung der Gallerie im Mittelschiffe bedingen, überhaupt verschwinden, und da für den Südeingang sicher nur die Verse des Martin von Bracara überliefert sind, die des Paulin von Perigueux, welche auf Bilder aus St. Martins Leben Bezug nehmen, erst durch eine Hypothese Quicherats dorthin gelangten, so könnten wir die flachen Wände, die, um die Bilder aufzunehmen, die Gallerien durchbrechen sollten, fallen lassen, denn die Verse des Martin von Bracara, wenn sie sich überhaupt noch nachweisen lassen [1]), waren erbaulichen Inhaltes, nicht mit Bildern verbunden und konnten sehr wohl draussen über dem Südeingang angebracht gewesen sein.

Hiermit ist der Bilderschmuck in St. Martin, soweit er durch die Versinschriften überliefert ist, im Langhause erschöpft. Aber wir können das Gotteshaus nicht verlassen, ohne einen Blick wenigstens in das Sanctuarium zu werfen, dessen architektonische Form für den Kirchenbau in Frankreich so bedeutsam werden sollte, dessen Absis, gewiss mit einem prächtigen Gemälde verbunden, ein Titulus des Sidonius Apollinaris zierte, dessen köstlichster Schmuck endlich das Grab St. Martins selber war. Tituli in grosser Zahl schmückten die Absiswände und das Grab des Heiligen und waren auch an einem Turm angebracht, der nach Quicherat zwischen Schiff und Absis der Kirche sich erhob, aber alle gewähren eine direkte kunsthistorische Ausbeute nicht, indem sie sich darauf beschränken, die Verdienste, die irdischen Kämpfe, die himmlische Herrlichkeit St. Martins zu preisen oder die Gläubigen auf die Heiligkeit der Stätte überhaupt hinzuweisen. So las man an einer der Wände die Worte Jakobs: *„quam metuendus est locus; iste verum templum dei est et porta coeli“*, oder andere Tituli forderten auf, die weltlichen Sorgen abzustreifen, um Vergebung aller Schuld zu bitten und sich der Gnade Gottes zu getrösten.

Während in den Epigrammen, mit denen der Sarkophag St.

1) Vgl. Le Blant a. a. O. I, diss. 171 u. 172.

Martins geschmückt war, einfach eine altchristliche Uebung sich fortsetzte, haben wir auf die erbaulichen Tituli, die in der Martinskirche sich so reichlich finden, schon deshalb schärfer das Auge zu richten, weil es scheint, als ob sie der nordischen Kunst eigentümlich sind. Zwar finden sich auch in Italien hier und dort einzelne, als selbständiger Schmuck wirkende Tituli, die bestimmt waren, beim Leser andachtsvolle Betrachtungen zu wecken, aber meistens verfolgen dieselben andere Zwecke, wie die Verse des Sixtus im Lateranischen Baptisterium, oder die Dogmen, mit denen Ennodius die Wände zierte. Diese wandten sich mehr an den Verstand, wie an das Herz, sie wollten mehr belehren, wie erbauen, ja sie wurden auch wohl dazu verwandt, haeretischen Ansichten gegenüber dem rechtgläubigen Bekenntnisse Ausdruck zu verleihen. Im Norden dagegen machen sich neben den „kunsthistorischen" Tituli je länger desto mehr jene Versinschriften geltend, die für sich an den Kirchenwänden angebracht, eine sittliche Förderung der der Gemeindeglieder beabsichtigen, und wir möchten schon hier Frage aufwerfen, ob die Erklärung dieser Erscheinung in einer tiefer gehenden religiösen Empfindungsweise nördlicher Volksstämme zu suchen ist.

Betrachten wir von diesen Gesichtspunkten aus den Schmuck der Cella des hl. Martin in Tours, die man wie in Rom die Wohnung der hl. Felicitas in ein Oratorium, so hier in eine Kapelle umgewandelt hatte. Einen glänzenden Bilderschmuck mochte die Erinnerung an den schlichten Mann, der hier gearbeitet, gebetet und geruht hatte, verbieten, aber einige Versinschriften durfte man anbringen, die die zur Osterzeit scharenweise herbeiströmenden Gläubigen auf die Bedeutung des Ortes aufmerksam machen, ihnen das Andenken des Heiligen noch fester ins Gedächtnis prägen sollten:

„Hierher sind wir gekommen," so konnte man über der Thür der einen Cella lesen[1]), „doch ach niemand mehr lässt hier sich hören; wir kamen, und die Waffen des Kreuzes sind verstummt; ach, der Kämpfer Gottes schläft, der Streiter des Herrn, den wir

1) Vgl. für alle diese Tituli Le Blant a. a. O. I, p. 225—230.

geliebt. Aber lasst uns eintreten und mit Thränen anbeten den Gott aller Heiligen, den Gott Martins. Wir wollen niederfallen auf dem Boden, den seine Thränen genetzt und sein Geist möge über uns kommen! Ach, der Streiter Christi schläft, aber du, Herr, schütze uns, du Hüter Israels, der du nicht schlummerst noch schläfst."

Verse von so tief empfundener Religiosität werden sicher auf das Gemüt des Lesers erbauend gewirkt haben; wir finden ihrer eine grosse Anzahl. Ein anderer Titulus ist bestimmt für die Zelle, die der Heilige bewohnt hatte und schliesst mit den Worten:

> Hic inhabitavit felix eremita sub antro,
> Hic inhabitavit, quem paradisus habet,

ein dritter erscheint als Gebet, das Gott um des Heiligen willen erhören wolle, ein vierter endlich stand über St. Martins Bett geschrieben. Wir dürfen wohl annehmen, dass einzelne dieser Verse bald nach dem Tode des Heiligen entstanden sind, denn schon frühe wurde das einsame Felsthal von Marmoutiers, unweit Tours, wohin Martin sich zurückgezogen, und wo er eine Bildungsstätte für edle Jünglinge gegründet hatte, ein Wallfahrtsort seines Volkes, aber wie nachhaltig dieser Glaubensheld die Phantasie der Nachgeborenen beschäftigte, mag daraus erhellen, dass noch fast 200 Jahre nach seinem Tode Venantius Fortunatus auf Bitten Gregors von Tours „in cellulam S. Martini" einen Titulus verfasste, welcher die Wunderthaten des Heiligen preist und der, wie Le Blaut [1]) nachgewiesen, sicher zum Wandschmuck bestimmt war.

Mit der Martinskirche und der Martinskapelle ist indessen die Reihe der Heiligtümer in Tours, die sich an seinen Namen knüpfen, noch nicht erschöpft. Gregor von Tours († 594), welcher am Schluss des VI. Jahrhunderts das Bistum verwaltete, erwähnt ausser der Basilika S. Martini in seiner Historia Francorum eine ecclesia urbis Turonicae". Er sagt von dieser Kirche folgendes [2]): Nonus decimus (episcopus) Gregorius ego indignus ecclesiam urbis Turo-

1) a. a. O. I, diss. 165.
2) Historia Francorum lib. X c. 31. (scr. rer. merov. Tom. I, p. 448).

nicae, in qua beatus Martinus vel ceteri sacerdotes Domini ad pontificatus officium consecrati sunt, ab incendio dissolutam dirutamque nanctus sum, quam reaedificatam in ampliori altiorique fastigio septimo decimo ordinationis meae anno dedicavi.

Die Vollendung der Restauration dieses Baues, der also älter war, wie die Basilika des hl. Martin und deswegen besondere Verehrung genoss, weil der Heilige hier die Bischofsweihe empfangen hatte, besang Venantius Fortunatus in einem längeren Gedicht, in dem er der Wunderthaten des grössten Bischofs von Tours ausführlich gedenkt, die er auch noch in besonderen Versen, deren Charakter als erklärende Bilderinschriften nicht angezweifelt werden kann, besingt. Diese Tituli sind deshalb so besonders wertvoll, weil in ihnen zum erstenmal ein Bildercyklus beschrieben wird, der seinen Stoff nicht, wie herkömmlich, aus der Bibel, sondern aus der Heiligenlegende schöpft. Ist diese Erscheinung ganz neu, oder können wir doch wenigstens die Quellen nachweisen, aus denen sie sich entwickelt?

Die Einzeldarstellungen von Heiligen sind sehr alten Ursprungs und treten uns in den Katakomben häufig entgegen, aber auch die Schilderung einer historischen Scene wenigstens aus dem Leben der Heiligen, ihres Martyriums, lässt sich sehr früh nachweisen und scheint ebenfalls von den Gräbern ihren Ursprung genommen zu haben. Wichtig sind in dieser Hinsicht die Reden der Kirchenväter Basilius des Grossen und Gregors von Nyssa [1]), von denen der erstere die Maler auffordert, das Leben und Sterben des Antiochenischen Märtyrers Barlaam in Bildern zu verherrlichen und der letztere das Grabmal des Märtyrers Theodorus beschreibt, an dem auch der Maler die Blüte seiner Kunst entfaltete. Grösseren Wert besitzt noch das Zeugnis des Prudentius. Er beschreibt nämlich im Peristephanon (IV, v. 4777) zwei Gemälde, von denen das eine zu Imola (Romagna) über dem Grabe des Märtyrers Cassianus, das andere zu Rom in den Puzzuolankatakomben des Ager veranus über dem Grabe des hl. Hippolytus angebracht war. Beide Gemälde stellten den Märtyrertod der Heiligen dar, ein Vorwurf, mit

1) Augusti, Beiträge II, p. 137. Garr. I, p. 467.

dem die Heiligendarstellungen überhaupt begonnen zu haben scheinen. Man sah in Imola den hl. Cassianus, wie er von seinen Schülern, denen er ein strenger Lehrer gewesen war, zu Tode gemartert wurde, während das Bild über dem Grabmal des Hippolyt die Christen schilderte, die den von Pferden zerrissenen Leib ihres Bischofs zu sammeln sich bemühten.

Ausserdem verfasste Prudentius auch noch einen Titulus, der eine Märtyrerdarstellung beschreibt und zwar den Tod des heiligen Stephanus des Protomartyr. Der Titulus findet sich im oben schon besprochenen Dittochäon und lautet:

> Primus init Stephanus mercedem sanguinis imbri
> Adflictus lapidum: Christum tamen ille cruentus
> Inter saxa rogat, ne sit lapidatio fraudi
> Hostibus: o primae pietas miranda coronae.
>
> [Garr. I. p. 484.]

Die Vermutung liegt nahe, dass gerade dies in der Apostelgeschichte geschilderte Martyrium des hl. Stephanus[1]), der die Reihe der todesmutigen Zeugen Christi eröffnete, die Grundlage bildete für weitere Märtyrerdarstellungen und zwar scheint sich zunächst mit dem hl. Stephanus der hl. Laurentius verbunden zu haben, denn sehr häufig begegnen uns in Bildern wie in Versen die beiden ersten Diakonen Roms zusammengeschildert. Ein Titulus[2]) Alcuius, der ein solches Bild beschreibt, ist daher nur als Glied in einer langen Reihe solcher Bilder zu betrachten, er lautet:

> En Stephanus lapides suffert, Laurentius ignes
> Perque iter augustum regna beata petunt.
> Jure micat rutilo levitarum aula colore,
> Quos vitae ad palmam mors pretiosa vocat.

---

1) Garrucci (I. 484) weist darauf hin, dass auch Augustin ein Gemälde des hl. Stephan beschreibt, wenn er sagt (Sermones XXXVI c. V): „dulcissima pictura haec est, ubi videtur S. Stephanum lapidari.“ Indessen hat schon Augusti (Beiträge I. p. 108) darauf hingewiesen, dass hier von keinem Farbengemälde, sondern nur von einer Schilderung durch Worte die Rede ist: „Alles ist rhetorisch, nicht plastisch.“

2) Dümmler a. a. O. I, p. 345. Vgl. auch den Bauriss des Klosters von St. Gallen vom Jahre 820, (Zürich ed. Ferdinand Keller a. 1844) wo die Altäre der beiden Heiligen einander gegenüber in den Seitenschiffen angeordnet sind.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

lassen, die meisten Wunderthaten des hl. Martin zweimal zu beschreiben, und wenn es auch von nicht allzugrosser Bedeutung ist, welcher Cyclus zur Erklärung von Bildern diente, so muss doch kurz betrachtet werden, was über diesen Punkt bis jetzt gesagt ist. Garrucci (I. p. 551) hat sich, wie aus der Zählung der einzelnen Tituli zu erkennen ist, der collectio Pisaurensis[1]) zur Herausgabe der Verse bedient, er meint, dass die acht Tituli, die den Kern eines grösseren Gedichtes bilden, das Venantius Fortunatus „*ad ecclesiam Turonicam quae per episcopum Gregoricum renovata est*“ dichtete, und welches mit einem Lobgesang auf die vollendete Kirche beginnt und mit einem ebensolchen schliesst, Unterschriften der Bilder in der Kirche gewesen seien, denen er nach seiner Quelle diese Ueberschriften zuerteilt:

IV. *Ubi Martinus pauperem parte chlamydis vestivit.*
V. *Ubi leprosum osculo purgavit.*
VI. *Ubi catechumenum a morte suscitavit.*
VII. *Ubi pinum succidere fecit.*
VIII. *Ubi puerum a serpente percussum curavit.*
IX. *Ubi falsae religionis solvit errorem.*
X. *Ubi viperam a littore retroire coegit.*
XI. *Ubi epistola S. Martini a febre curantur multi.*

Er erwähnt die folgenden im wesentlichen dieselben Vorwürfe behandelnde Verse, die ebenfalls in der Collectio Pisaurensis sich finden, überhaupt nicht:

XIII. *de leproso curato.*
XIV. *de divisione chlamydis.*
XV. *de tunica pauperi data.*
XVI. *de mortuis resuscitatis.*
XVII. *de succisione pinus.*
XVIII. *de ruina idolorum.*
XIX. *de falso martyre.*

Le Blant[2]) sucht nachzuweisen, dass die umfangreiche Inschrift,

1) Collectio Pisaurensis omnium poetarum a. 1766. Tom. VI, p. 240.
2) a. a. O. I, diss. 185.

die auch die ersten acht Wunderthaten umfasst, ganz oder teilweise an die Wand geschrieben war, gedenkt aber der in diesen Versen geschilderten historischen Scenen nicht, sondern glaubt, wie die Herausgeber Fortunats, Brower u. Luchi, vor ihm, dass die letztgenannten sieben Tituli als Erklärungen für Gemälde aufzufassen seien und dieser Ansicht würde man sich anschliessen, wenn es nicht auffällig wäre, dass zweimal in Inschriften derselben Kirche so ausführlich in Wort und Bild die Wunder St. Martins geschildert sind.

Vielleicht war denn doch die grosse Versreihe nur ein poetischer Erguss des Fortunatus, den er ohne einen anderen Zweck seinem Freunde Gregor übersandte, als um ihn zur Restauration der alten Kirche zu beglückwünschen, wobei er der Thaten des Heiligen, der in dieser Kirche ordiniert war, ausführlich gedachte. Es bleiben dann nur die letzten sieben Epigramme als Tituli für die Bilder in der Kirche übrig, wozu sie sich durch ihren prägnanten Ausdruck vortrefflich eignen.

Können wir frühere Darstellungen eines Cyclus von Wunder- und Liebesthaten eines Heiligen nicht nachweisen, so scheint wenigstens das einmal gegebene Beispiel, aus der Legende den Stoff für einen Bilderkreis zu wählen, nicht ohne Nachfolge geblieben zu sein. Allerdings erhalten wir erst um die Mitte des neunten Jahrh. wieder Kunde von solchen Legendenbildern, wenn Ermenrich von Ellwangen erzählt, dass in der Kirche von Solnhofen die Heilung eines Taubstummen durch den hl. Solus durch hängende Gemälde verewigt war[1]). Um dieselbe Zeit verfasste Walafried Strabo vier Tituli *„de sancto Gallo"*, von denen schon Dümmler[2]) angenommen hat, dass sie zur Erklärung ebensovieler Bilder gedient haben mochten, und die neuerdings Schlosser[3]) direkt mit vier Reliefs in Verbindung gebracht hat, die noch im 16. Jahrh. in der Othmarskirche zu St. Gallen einen Altar schmückten. Ausführlicher

---

1) . . . quod quidem tabulae pictatoriae ibidem pendentes testantur. Mon. Germ. Tom. 15. I, p. 160.

2) a. a. O. II, p. 401.

3) a. a. O. p. 97.

wurde das Leben desselben Heiligen in einer Reihe von Wandbildern behandelt, die Abt Immo (975—984) im Kreuzgang von St. Gallen hatte anbringen lassen. Gerade solche Bilder aber, so scheint es, bedurften einer Erklärung weit mehr, als die altbekannten Scenen aus der Bibel, und so verfasste wenige Jahrzehnte später Ekkehard IV erläuternde Inschriften[1]) für den ganzen Cyklus, die uns noch heute unter dem Titel:

Ad picturas claustri sancti Galli Purchardi abbatis iussu

erhalten sind. Dass diese Verse wirklich als Unterschriften für die Bilder verwandt wurden, ist von Maier von Knonau angezweifelt worden, doch giebt dieser Gelehrte selber zu, dass das oft vorkommende *hic* und *ecce* auf eine direkte Beziehung zwischen Bildern und Versen hinweise[2]). Können wir auch wirklich nicht in jedem der einzelnen Tituli den Stoff für ein Bild entdecken, so werden wir die ganze Versreihe darum doch noch nicht als blosses Textbuch für die Bilder auffassen, sondern an ihrer Bestimmung als erklärende Inschriften festhalten, indem wir auch auf sie die Worte anwenden, mit denen Ekkehard seinen Verscyklus für den Mainzer Dom überschrieb:

Eligantur qui picturis conveniant[3]).

---

1) Herausgegeben von Dümmler, Ekkehard IV. von St. Gallen in Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum N. F. Bd. II, p. 34 ff.

2) St. Gallische Geschichtsquellen IV. 1879, p. 10 Anm. 34.

3) In den Bilderhandschriften bot sich zur Darstellung von Scenen aus dem Leben der Heiligen selten die Gelegenheit; ein Beispiel dafür findet sich in der Bibel Karls des Kahlen, wo die Bibelübersetzung durch den hl. Hieronymus ausführlich geschildert wird. Vgl. Ecritures et Peintures d'une Bible offerte au roi Charles le Chauve par le comte Vivien, publiées par le comte de Bastard, Paris 1883. Vgl. über Bildercyklen, die in Reliefen ausgeführt, zum Schmuck von Altären und Gräbern dienten. J. von Schlosser, Beiträge p. 94 ff.; hier wird auch ein Bildercyklus aus dem Leben des hl. Petrus, der ein seidenes Pallium zierte, ausführlich besprochen.

Die karolingisch-ottonische Periode.

In Venantius Fortunatus begrüssen wir den letzten Vertreter christlicher Bildung im Merovingerreiche, die, im siebenten und achten Jahrhundert von den Angelsachsen gepflegt, von dort erst mit Alcuin in das Frankenreich zurückkehrte. Wie Fortunatus, der letzte schöpferische Geist der merovingischen Zeit, so war auch Alcuin, in dem die karolingische Wissenschaft ihren Anfang und ihre Blüte zugleich verehrte, als Epigramm-Dichter thätig, und gerade der Ort, dessen Bauten wir soeben betrachtet haben, wurde durch ihn noch einmal eine Pflanz- und Pflegestätte christlicher Gesittung und Kultur.

Leider können wir, treten wir in die karolingische Epoche ein, nicht wie bisher von Ort zu Ort wandernd im Vergleich mit erhaltenen Monumenten die Tituli betrachten, denn zunächst sind uns die letzteren in den Werken ihrer Verfasser meist ohne genaue Ortsangabe überliefert, sodann würden wir nach erhaltenen Wandgemälden aus der karolingischen Zeit leider überhaupt vergebens suchen. Wollen wir daher von bestimmten Gesichtspunkten aus die Tituli der karolingischen und der ihr so eng verbundenen ottonischen Epoche betrachten, so werden wir uns passend einer Einteilung bedienen, die in dem Briefe Papst Hadrians an Karl den Grossen[1]) immer wiederkehrt und werden zunächst im Anschluss an den von Venantius geschilderten Bilderkreis, die „sacrae historiae" betrachten und darauf zum Schluss zu den „sacrae imagines" übergehen.

---

1) Concil. General. ed. Mansi. Tom. XIII, p. 800—803.

Der Ausspruch Gregors des Grossen[1]) über die Malerei, die er deshalb in den Kirchen angewandt wissen will, damit die des Lesens Unkundigen das, was sie aus Büchern nicht lernen könnten, wenigstens in den Wandgemälden studieren möchten, beweist eine Vorliebe für lehrhafte Bildercyklen — denn vor allem auf solche können diese Worte bezogen werden — zunächst nur für seine Zeit. Dass aber die Uebung sich fortsetzte, im ganzen ersten Jahrtausend lebendig blieb und sich allmählig noch reicher ausgestaltete, beweisen die zahlreichen aus der karolingisch-ottonischen Zeit in den Tituli erhaltenen Bilderreihen, die wir nur als Bruchstücke einer grossen Reihe handschriftlich nicht überlieferter und in den Monumenten verloren gegangener Bilderkreise zu betrachten haben, welche, mit Alcuin beginnend, am Schluss des Jahrtausends ausklingen in der grossartigen Epigramm-Dichtung Ekkehards IV. für den Mainzer Dom.

Die 16 einzeiligen Tituli Alcuins[2]), in denen Bilder aus der Genesis von der Schöpfung Adams bis zur Geschichte Abrahams beschrieben werden, sind uns nicht nur in den Werken des grossen Angelsachsen überliefert, sie finden sich zum Teil auch[3]) als Unterschriften entsprechender Gemälde in der berühmten Bamberger Alcuin-Bibel[4]) wieder. Damit ist nicht unbedingt ausgeschlossen, dass Bilder mit denselben Versen, die nicht einmal alle in der Alcuinbibel erhalten sind, auch zum Wandschmuck einer Kirche verwandt worden wären, denn eine enge Beziehung zwischen Miniaturen und Wandgemälden in der karolingischen Zeit steht seit Xaver Kraus' und Anton Springers Untersuchungen über die Oberzeller Wandgemälde fest.[5]) Inhaltlich betrachtet bieten diese Tituli

1) Vgl. Gregorovius a. a. O. II, p. 251, wo sich die Stelle abgedruckt findet: „idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent. (S. Greg. epist. 110, VII, 2.)

2) Dümmler a. a. O. I, p. 346 n. 115.

3) Vers 1—9.

4) Edirt von Fr. Leitschuh, aus den Schätzen der k. Bibliothek zu Bamberg a. 1888, Tav. I.

5) Schon früher (Jahrbücher des Ver. von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft 70, 1881, p. 93) hat Karl Lamprecht auf die ähnliche Gesamtdisposition des

Alcuins nichts neues; sie erscheinen auch nicht als ein abgeschlossenes Ganze, denn mit der Erschaffung des Menschen beginnend, endigen sie schon mit der Auswanderung Abrahams und der hinter der Thür über die Verheissung des Herrn lachenden Sara und schildern ausserdem nur den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, den Brudermord und endlich die Geschichte Noahs bis zum Ende der Sündflut.

Sehr viel kürzer, wie diese Versreihe, aber inhaltlich von weit grösserem Interesse, sind vier Versinschriften[1]) Alcuins, die ebenfalls zur Erklärung von Gemälden dienten, die eine uns unbekannte Kirche schmückten, dieselben lauten:

Nascitur humana celsus de carne creator,
Ut homo per hominem scandat ad astra deum.
Ecce leo, Judae natus de germine, mundum
Liberat, et leti sceptra triumphat ovans.
Hostia summa patris pretioso sanguine Christus
Permundans orbem regna sub alta vocat.
Adsumptis aquilae Christus petit aethera pennis,
Conregnatque poli perpes in arce patri.

Betrachten wir diese Verse auf ihren Inhalt so, geben das erste und das vierte Distychon das im Bilde dargestellte am deutlichsten wieder, indem die erste Versinschrift die Geburt, die letzte aber die Himmelfahrt Christi schildert. Siehe, der Löwe vom Stamme Juda befreit die Welt und zerbricht triumphierend das Scepter des Todes, so lesen wir im zweiten Verse, im Anschluss an die Apokalypse (Kap. 5, v. 5.), wo es von diesem Löwen heisst, dass er das Buch aufthun und seine sieben Siegel zerbrechen wird. Wir brauchen kaum noch den Hinweis auf das Zerbrechen des Grabsiegels durch den Auferstandenen, um in dem Löwen Judas, der triumphierend dem Tode das Scepter entreisst, den Erlöser zu erkennen, der aus dem Dunkel des Grabes sich erhebt. Es bleibt

Ingelheimer, von Ermoldus Nigellus geschilderten, Bilderkreises und der Miniaturen im Codex Epternacensis zu Gotha hingewiesen.

1) Dümmler a. a. O. I, p. 346, n. 117.

der dritte Titulus, in dem Christus als das höchste Opfer des Vaters bezeichnet wird, das durch sein kostbares Blut die Menschheit rein wäscht und zum Himmel emporhebt; es unterliegt also keinen Zweifel, dass in dem dritten Titulus die Passion geschildert wird, und damit kennen wir alle vier Bilder, die der Dichter beschreibt: die Geburt, die Auferstehung, die Passion und die Himmelfahrt; auffällig bleibt nur die Anordnung der Auferstehung vor der Passion, die wir indessen später zwanglos erklären zu können hoffen. Fragt man aber nach dem inneren Band, welches gerade diese vier Bilder zu einem Ganzen verknüpfte, so braucht man nur auf die vier grossen Kirchenfeste Weihnachten, Charfreitag, Ostern und Himmelfahrt hinzuweisen, ohne dass es etwa auffällig erscheinen kann, dass das Pfingstfest nicht dargestellt wurde; dasselbe wurde häufig in Wandgemälden und Miniaturen mit der Himmelfahrt zu einem Bilde verbunden[1]), sodann aber wird auch im dritten Artikel, an den Verse und Bilder sich offenbar sehr eng anlehnen, ja dessen Hauptinhalt sie kurz gefasst wiedergeben, der Ausgiessung des hl. Geistes nicht gedacht, und endlich ist zum vollen Verständnis dieses Bilderkreises auf die vier Evangelisten hinzuweisen, von denen Mathäus die Menschwerdung, Lucas die Passion, Marcus die Auferstehung, Johannes die Himmelfahrt in ihren Symbolen darstellen. Die Verse[2]), welche Alcuin auf die vier Evangelisten verfasste, lehnen sich inhaltlich so eng an den eben besprochenen Titulus an, dass wir sie hier folgen lassen:

Humanum Christi describit Matheus ortum,
More boat Marcus frendentis voce leonis,
Mugit amore pio Lucas in carmine Christi,
Scribendo penetras caelum tu mente Johannes.

Diese vier Tituli Alcuins könnten in Betreff ihrer bildlichen Darstellung in einer Kirche nicht über jeden Zweifel erhaben sein,

1) Siehe unten p. 138.

2) Dümmler a. a. O. I, p. 293, n. 70. Vgl. ferner über die Beziehung der vier Evangelisten zur Geburt, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn: Stephan Beissel, des hl. Bernward Evangelienbuch, Hildesheim 1891. p. 5—10, Tav. XIX. u. Tav. XIV, und ebendort p. 23 und 24 das Evangelienbuch des Prager Domes.

sie würden uns auch in der merkwürdigen Anordnung der Auferstehung vor der Passion unverständlich bleiben, wären sie einzig in ihrer Art. Zum Glück können wir aber eine zweite Versreihe heranziehen, die zu einer Folge von zehn Epigrammen gehört, die Bischof Bernowin zum Schmuck für eine von ihm unter Karls d. Gr. Regierung erbaute Kirche verwandte. Von diesen Versinschriften sind die fünf letzten historischen oder erbaulichen Inhaltes, die fünf ersten dagegen, die Bernowin einfach aus den Dichtungen Angilberts, des Abtes von St. Riquier, in seine Werke herübernahm und sich dadurch eines Plagiats schuldig machte, dienten zur Erklärung von Tafelbildern und waren ursprünglich, wie Schlosser in sehr scharfsinniger Weise nachgewiesen hat, für die vier Hauptaltäre von St. Riquier bestimmt.

Wir lassen die Tituli, die auch bei Schlosser (a. a. O p. 76) schon abgedruckt wurden, hier folgen:

I. *Versus de adnunciacione.*

Hic Mariam claro Gabrihel sermone salutans
Inquid: ‚amica dei, virgo tonantis, ave!‘
Hic fert ecce deum Christum veneranda Maria;
Joseph in obsequio gratus utrique comes.
Et domini reddit mater praecelsa futura:
‚Sic mihi fiat‘, aiens, ‚pareo namque libens‘.
Propitius nobis, petimus, iam parce redemptis,
Pro quibus es factus, rex, homo, iure deus.

II. *De nativitate.*

Hic natus passus surgens scandensque redemptor
Cardine quadrato colitur, quo vertitur orbis.
Praedicat en natum occasus, oriens quoque passum,
Auster surgentem, septentrio ad ethera vectum.

III. *De passione.*

Hic pia pacifici memoratur passio Christi,
Quam modico carnis tempore parte tulit.
O veneranda nimis mors est, qua vita redemptis

Redditur et sanctis proemia larga parat.
Mors igitur mortis crux Christi iure colenda est,
Qua dempsit mundo crimina cuncta deus.

IV. *Versus de ascensione.*

Hic pia surgentis veneranda est gloria Christi,
Qui cum patre simul regnat ubique deus.
Qui ter discipulis uno sub limine solis
Apparuit gaudens, gaudia magna dedit.
Tu quoque gaudebis, lector, qui talia credis,
Si caritate fidem spemque tenere velis.

V.

Hic colitur domini veneranda ascensio Christi,
Qui deus ante hominem manserat omnipotens.
Altipotens idem veniet post saecula iudex;
Vocibus angelicis haec manifesta patent.
Huius in adventum caritas nos moribus ornet,
Reddat et acceptos actibus et meritis.

(Dümmler a. a. O. p. 413, I.)

Die Verkündigung, die Geburt und die Passion Christi beschreiben die ersten drei Epigramme, die zwei letzten erscheinen unter der Ueberschrift *versus de ascensione* zusammengefasst. Dass uns die erste dieser zwei letzten Versreihen nicht, wie die Ueberschrift sagt, die Himmelfahrt, sondern die Auferstehung schildert, lehrt der Titulus selbst, in dem von dem „*surgens*" und nicht von dem „*ascendens*" Christus die Rede ist; er wurde als Auferstehung Christi auch schon von Anton Springer[1]) erklärt und wird jetzt in derselben Weise auch von Schlosser aufgefasst; dass die zweite, ohne Ueberschrift erhaltene Versinschrift die Auferstehung des Erlösers schildert, bedarf noch viel weniger der Beweise, denn es heisst schon im Anfang:

Hic colitur domini veneranda ascensio Christi.

1) a. a. O. p. 138.

Es sind also, um den Inhalt der Gemälde noch einmal zusammenzufassen:

1. die Verkündigung,
2. die Geburt,
3. das Leiden,
4. die Auferstehung,
5. die Himmelfahrt Christi

in diesem Bilderkreise dargestellt. Sehen wir von der Verkündigung ab, so liegen uns dieselbeu Bilder vor, die Alcuin beschreibt und wir erhalten zugleich über die räumliche Anordnung derselben einen Wink, wenn es im ersten Titulus *de nativitate*[1]) heisst:

Praedicat en natum occasus, oriens quoque passum
Auster surgentem, septentrio ad aethera vectum.

Hat Angilbert und nach ihm sein Abschreiber Bernowin in seinen Versen die chronologische Folge beibehalten, so ist für Alcuin die räumliche Anordnung in der Kirche massgebend gewesen. Er beginnt mit der Geburt Christi im Westen, wendet sich dann zur Auferstehung im Süden, schreitet fort zur Passion im Osten und schliesst endlich mit der Himmelfahrt im Norden. Diese Anordnung wird sofort klar, denken wir sie uns auf Wandbilder oder Altargemälde einer kreuzförmigen Basilika angewandt und erinnern wir uns, wie geläufig der altchristlichen Kunst die Vorstellung war, dass das Kreuz seine vier Arme nach den vier Himmelsrichtungen ausstreckte.

Auf altchristliche Vorbilder, so scheint es, gehen aber auch diese, unsere Kenntnis über den Schmuck der Kirchenwände in so willkommener Weise bereichernden, Bilderkreise zurück, denn wir werden uns erinnern, dass schon in der Basilika des hl. Sylvester ein Titulus angebracht war, der ebenso eng an den dritten Artikel

1) Im folgenden bin ich zu etwas anderen Resultaten gelangt, als Herr Dr. von Schlosser, der auf Grund der von Dümmler im Neuen Archiv (IV, p. 144) betonten Schlechtigkeit der Handschrift, im Text einige Versänderungen vornehmen will, die ich nicht für notwendig halte. So habe auch ich in den Versen ‚*de nativitate*‘ das Programm für den ganzen Cyklus erkannt, doch halte ich für möglich, da wir sie uns doch mit einem Gemälde verbunden denken müssen, dass sie unter der Geburtsscene standen. Auch die Reihenfolge der „*versus de adnunciacione*“, scheint mir, darf in der Weise beibehalten werden, wie Dümmler sie herausgiebt.

des Credo sich anschloss, wie die Verse Alcuins und Angilberts, wenn es heisst:

> Qui natum passumque deum repetisse paternas
> Sedes atque iterum venturum ex aethere credit [1]).

Es bleibt nun übrig ein Wort über die Verkündigung zu sagen, die wir von den vier eben besprochenen Versinschriften absondern zu dürfen glaubten. Das Recht hierzu gaben uns nicht nur die folgenden Verse über die Geburt, in denen gleichsam erst das Programm entworfen wird, nachdem Geburt, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt in der Kirche angeordnet werden sollten, wir finden es auch in dem Titulus selbst. Untersuchen wir denselben auf seinen Inhalt, so meinen wir vor einem Flügelaltar zu stehen, auf dessen linkem Seitenflügel der Engel, auf dessen Mittelbild die Flucht nach Egypten [2]), auf dessen rechtem Flügel endlich die Jungfrau Maria dargestellt ist, wie das in grösseren Altarwerken später so häufig wiederkehrte. Das so frühe Vorkommen eines dreiteiligen Altarbildes hat in der That nichts auffallendes mehr, seit Schlosser [3]) uns mit einem Triptychon aus dem neunten Jahrhundert bekannt gemacht hat; nur die Frage, wo dies Bild angebracht war, lässt sich nicht mit Bestimmtheit beantworten. Es mochte in St. Riquier, wo nach Anschers [4]) Angabe die Passionsdarstellung den Altar in der Mitte der Kirche schmückte, den Hochaltar geziert haben.

Ob die Verse Alcuins zur Erklärung von Tafel- oder Wandbildern dienten, wissen wir nicht, dagegen steht die Bestimmung der Tituli Angilberts für Tafelbilder fest. Auf das Gebiet der Wandmalerei führt uns der Inschriftenkreis Walafried Strabos *de Euangelio ad picturam* [5]) zurück, der ebenfalls nur Scenen aus dem neuen Testament behandelt und durch genaue örtliche Angaben seinen Versen noch besonderen Wert verleiht.

---

1) Vgl. oben p. 44.

2) Ueber die Art, wie die Flucht nach Egypten dargestellt wurde, geben die Libri Carolini (ed. Migne, Tom. 98, p. II, p. 1230 A) Auskunft; hier heisst es Pingitur etiam eadem beata virgo qualiter aselli gestamine vecta, puerum in ulni ferens Joseph praevio in Aegyptum descenderit.

3) a. a. O. p. 74. 4) Vgl. Schlosser a. a. O. p. 75 Anm. 2.

5) Dümmler II, p. 480, n. 7.

„Dass ein wirklich ausgeführter Bilderkreis hier geschildert wird, wollen wir nicht unbedingt behaupten," äussert sich Anton Springer[1]) über diese Verse, „was dagegen spricht, ist die ungleiche Bilderzahl auf gleich grossen Wandflächen"; der grosse Forscher macht also sein Urteil über diese Verse als Erklärungen für ausgeführte Bilder von ihrer räumlichen Anordnung abhängig. Könnte es vielleicht gelingen, fragen wir, dieselben ganz regelmässig an den Wänden anzuordnen, um so die Gewissheit zu gewinnen, dass die Verse, die „nach ihrer ganzen Fassung sich trefflich zu erklärenden Unterschriften eignen" wirklich in Farben ausgeführte Gemälde erklärten?

Betrachten wir daraufhin die Tituli selbst und ihre Ueberschriften: Die ersten zehn Doppelverse mit der Ueberschrift für den ganzen Bilderkreis

„I. *versus de euangelio ad picturam*"

behandeln die Kindheitsgeschichte Christi von der Verkündigung bis zu seiner Unterredung mit den Schriftgelehrten im Tempel; eine Nachschrift sagt:

explicit de infantia Christi.

Es folgt eine bestimmte örtliche Angabe mit der Ueberschrift

„II. *hi versus in dextro pariete chori, isti vero in dextro pariete stationis populi*"

und hieran schliessen sich zehn Tituli, denen wie oben als Nachschrift die Worte hinzugefügt sind:

huiusce de miraculis in dextro pariete.

Dass auch die Westwand der Kirche einen bildlichen Schmuck nicht entbehrte, zeigen zwei Versinschriften, deren jede eine Ortsbestimmung trägt; wir lesen für den ersten Titulus:

„III. *hi vero in fronte occidentali in spatio quod supra tronum est*"

für den zweiten:

hi etiam subtus tronum inter Paradisum et Infernum

und werden aus den Versen selbst belehrt, dass die Westwand der Kirche, wie das häufiger vorkam, mit der Darstellung des jüngsten Gerichts geziert war.

1) a. a. O. p. 139.

Den Schluss der Sammlung bilden dann endlich zehn Inschriften mit der Ueberschrift:

IV. *Passio Domini in sinistro pariete stationis populi.*

Von allen diesen örtlichen Bestimmungen sind die Angaben über die Darstellung des Weltgerichts an der Westfront und der Leidensgeschichte des Herrn an der linken Schiffswand so deutlich und bestimmt, dass sie einer Erklärung nicht bedürfen. Ganz ohne nähere Ortsbestimmung sind die zehn Tituli aus der Jugendgeschichte Christi gelassen, wenigstens findet sich eine solche nicht der Ueberschrift für den ganzen Bilderkreis:

„*versus de euangelio ad picturam*“

beigefügt und auch nicht in der Nachschrift:

explicit de infantia Christi.

Es folgt die Ueberschrift:

hi versus in dextro pariete chori, isti vero in dextro pariete stationis populi,

die man so gefasst hat, als ob das hi auf die vorhergehenden Verse sich bezöge — die man doch durch die Nachschrift

„*explicit de infantia Christi*“

als abgethan betrachten dürfte — und dementsprechend die Kindheitsgeschichte Jesu auf der rechten Chorwand dargestellt wäre.

Die folgenden Tituli aber, 20 an der Zahl, eingeleitet durch

„*isti vero in dextro pariete stationis populi*“,

fanden ihren Platz an der rechten Schiffswand; die Nachschrift

„*huiusque de miraculis Christi in dextro pariete*“

wiederholt dann noch einmal, nur ungenauer, was in den Worten

„*isti vero in dextro pariete*“

bereits ausgesprochen war. Die Anordnung, wie sie auch bei Leitschuh[1]) sich findet, würde dann kurz diese sein: Auf der rechten Oberwand zehn Tituli, die Kindheitsgeschichte Christi behandelnd, auf der rechten Schiffswand 20 Versinschriften „de miraculis Christi“; gegenüber auf der linken Schiffswand zehn Tituli „de passione Domini“, auf der Westseite des Schiffes endlich das Weltgericht. Auffällig erscheint zunächst, abgesehen davon, dass man nur bei der zweiten Ueberschrift die Ausnahme macht, dieselbe nicht auf

1) Der Bilderkreis der Karol. Malerei I. Teil. Bamberg 1889 p. 65.

das folgende, sondern teilweise auf das vorhergehende zu beziehen, dass für die rechte Schiffswand 20 Versinschriften, für die linke dagegen nur zehn bestimmt waren. Dass Inschriften verloren gegangen sind, lässt sich deshalb kaum annehmen, weil der Cyklus in seiner Behandlung der Kindheitsgeschichte, der Wunderthaten und der Leiden des Erlösers als abgeschlossenes Ganze uns entgegentritt, wenn wir zugeben, dass die Scheu, mit welcher die Leidensgeschichte des Herrn behandelt wird, einfach aus altchristlicher Ueberlieferung sich herleitet, die den leidenden und sterbenden Heiland darzustellen vermied. Andererseits aber dürften wir erwarten, entsprechend der Kindheitsgeschichte auf der einen Chorseite auch auf der anderen biblische Darstellungen mit Inschriften zu finden, die wir indessen in den Ueberschriften unserer Verse nicht erwähnt finden. Wir fragen nun, wie löst sich das Problem, dass auf der rechten Schiffswand 20 Verse, auf der linken aber nur zehn, dass zehn Tituli für die rechte Chorwand, für die linke aber überhaupt keine überliefert werden?

Die Lösung wird gefunden, sobald wir die Ueberschrift:

hi versus in dextro pariete chori, isti vero in dextro pariete stationis populi

ganz auf die 20 folgenden Inschriften beziehen und etwa so übersetzen: Von diesen Versen befinden sich die einen auf der rechten Chorwand, die anderen auf der rechten Wand des Mittelschiffes. Natürlich sind wir dann gezwungen, die Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi für die linke Chorwand in Anspruch zu nehmen, und jede Schwierigkeit scheint überwunden. Wir werden in dieser Auffassung noch bestärkt durch die Nachschrift, die den Inhalt der 20 Verse in die Worte

„huiusque de miraculis Christi“

zusammenfassend, dieselben

„in dextro pariete“

setzt, hiermit die ganze Längswand dieser Kirche, Chor sowohl als Schiff bezeichnend.

Und nun werden wir zum Schluss dieser langen aber nicht zu umgehenden Auseinandersetzung den Weg verfolgen, den der Dichter gewandelt ist: Er beginnt mit der linken nördlichen Chor-

wand, geht dann auf die rechte Chorwand über, tritt ins Schiff, geht die rechte Schiffswand entlang nach der Westfront hinunter, wo sein Blick durch das Weltgericht gefesselt wird, das er wieder zur Nordwand hinübergehend betrachtet, wo er dann den Cyklus schliesst mit der Leidensgeschichte des Herrn.

Es sind dann endlich in sehr regelmässiger Weise die 40 Tituli so verteilt, dass 20 sich auf jeder Seite befinden und da wir jetzt wissen, dass an der Nordwand (links) je zehn Darstellungen Chorwand und Schiffswand schmückten, so werden wir dieselbe Teilung auch für die 20 Verse der Südwand anzunehmen haben.

Ist aber festgestellt, dass so die Verse sich zwanglos und harmonisch an den Kirchenwänden anbringen lassen, so dürfen wir auch Anton Springers Autorität für unsere Ansicht in Anspruch nehmen, dass die San Gallenser Bilder mit ihren Versinschriften wirklich zum Schmuck einer Kirche gedient haben, ja man gewinnt den Eindruck, die eigentümliche Anordnung der Verse sei dadurch bedingt, dass sie der Dichter nach den in der Kirche schon vorhandenen Gemälden verfasst habe.

Zu den Versen selbst ist inhaltlich wenig zu bemerken; dieselben beginnen mit der Vision des Zacharias im Tempel, wie sie St. Lukas im ersten Kapitel beschreibt, aus dem auch der Inhalt für die nächsten Bilder bis zur Anbetung der hl. drei Könige geschöpft ist. Die folgenden vier Bilder bis zum Kindermord in Bethlehem finden sich bei Matthäus (Kap. 2) aufgezeichnet, während die Erzählung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel nur im Evangelium Lukas (Kap. 2, v. 42) berichtet wird. Ebenso sind auch die folgenden Verse an Chor- und Schiffswand zur rechten Seite von der Taufe Christi bis zur Heilung des Blindgeborenen aus den Evangelien zusammengestellt, während für die Darstellung des jüngsten Gerichts ein Hymnus eher als ein Bibelwort zur Grundlage gedient haben wird. Die Versreihe, welche die Passion Christi schildert, erfordert des Gegenstandes wegen besonderes Interesse; die dargestellten Scenen waren diese[1]):

1) Anton Springer (a. a. O. p. 139) findet von diesen zehn Tituli nur acht geeignet, Bilder zu erklären; da wir die grösste Regelmässigkeit in der Anordnung dieser Verse und ihrer Bilder nachgewiesen haben, muss auch an der Zehnzahl der

1. die Juden suchen Christum zu steinigen (Joh. 10, v. 31).
2. Auferweckung des Lazarus (Joh. 11).
3. Christi Salbung (Joh. 12, v. 1—8).
4. Einzug in Jerusalem (Joh. 12, v. 12—15).
5. Jesus weint über Jerusalem (Matth. 23, v. 37).
6. Reinigung des Tempels (Matth. 21, v. 12).
7. Verfluchung des Feigenbaumes (Matth. 21, v. 12.—20).
8. Gleichniss vom Weinberg[1]) (Matth. 21, v. 33—41).
9. Die Heiden begehren Jesum zu sehen (Joh. 12, v. 20 ff).
10. Verrat des Judas (Luk. 22).

Wir sehen also nicht die Passion selbst, sondern nur Scenen, die ihr unmittelbar vorhergehen; nicht das Leiden und Sterben des Herrn, sondern seine letzten Thaten vorher, getraute der Maler sich darzustellen und nur in den letzten Versen:

Ecce sacerdotum primi populique nefandi
Infidum famulum censu corrumpere gaudent,

die die Bestechung des Judas durch die Schriftgelehrten schildert, in der Weise etwa wie es am Schluss des zehnten Jahrhunderts

---

Bilder festgehalten werden und die Schilderung des Gleichnisses vom Weinberg und der Heiden, die Jesum zu sehen wünschen, in die Darstellungen mit aufgenommen werden.

1) Das Vorkommen bildlicher Darstellungen von Gleichnissen lässt sich verschiedentlich nachweisen. Ist hier in den Versen Strabos mit den Worten:

Agricolae servos caedentes vulnere saevo
Post natum domini satagunt hic mittere morti.
(Dümmler II, p. 482, V, v. 15.)

die Tötung der Diener und des Sohnes durch die Arbeiter im Weinberge geschildert (Matth. 21, 33—41), so ist im codex Epternacensis nach Matth. 10, 1—17 ausführlich das Gleichnis dargestellt vom Hausvater, der ausging, Arbeiter zu mieten in seinen Weinberg (vgl. K. Lamprecht, der Bilderschmuck der Cod. Egberti zu Trier und den Cod. Epternacensis zu Gotha a. a. O. p. 103 Tav. VIII). Aber auch das Gleichnis, welches Strabo beschreibt, ist in drei Bildern (Tav. IX) dargestellt und endlich in einem Bilde dasjenige vom Gastmahl (Tav. X) (Lucas 14, 16—24). Vgl. ferner das Gleichnis der klugen und thörichten Jungfrauen im Codex Rossanensis (ed. Gebhardt und Harnack, Leipzig 1880) Tav. VII; siehe ferner über eine eigenartige Auffassung dieses Gleichnisses Röm. Quartalschrift 1890, Bd. IV, p. 292, siehe über das Gleichniss vom armen Lazarus die Handschr. des Kaisers Otto in Aachen ed. St. Beissel. Tav. XXIV. p. 27, III, p. 34, n. 28 A.

im Evangelienbuch des hl. Berward (a. a. O. Tav. 18) dargestellt wurde, haben wir die Einleitung wenigstens zur Leidensgeschichte selbst zu erkennen.

Die Kindheitsgeschichte Jesu, die in Walafrieds umfangreichen Versen nur die nördliche Chorwand auszufüllen hatte, ist uns noch einmal in 16 einzeiligen Tituli überliefert, die von der Scene Zacharias im Tempel anhebend und mit der Berufung der ersten Jünger schliessend, fast dieselben Bilder beschreibt, wie die Verse Walafried Strabos. Der Verfasser dieser Tituli ist Sedulius Scottus, dessen erhaltene Werke in die Jahre 840—868 fallen; als Ort, den sie schmückten, bezeichnet Schlosser[1]) vermutungsweise das Episkopium von Lüttich, welches Bischof Hartgar I. (841—855) erbauen und mit Gemälden schmücken liess, eine Annahme, die allerdings der Ueberschrift ‚*versus in quodam picto solario scripti*', wonach die Verse zum Schmuck einer Kirchenempore dienten, wenig Rechnung trägt.

Die Beschreibung eines sehr umfassenden Bilderkreises aus dem alten und neuen Testament danken wir dem Ermoldus Nigellus, der den Wandschmuck der kaiserlichen Hofkirche in Ingelheim in seinem Ende des Jahres 826 verfassten Werke: *De gestis Ludovici Caesaris* eingehend beschreibt[2]). Die Bilder des alten Testamentes beginnen, wie das gewöhnlich der Fall war, mit der Darstellung der ersten Menschen im Paradiese; es folgen Sündenfall, Vertreibung, Kains Brudermord, Sündflut, Noah, Abrahams Thaten, Josephs Leben, das jüdische Volk in Egypten, in der Wüste, der Einzug in Kanaan, die Geschichte Davids und Salomos, endlich die Propheten.

Das neue Testament beginnt mit der Verkündigung, es folgen die Hirten auf dem Felde, die Anbetung der Könige, der Kindermord in Bethlehem, Flucht nach Egypten, Christi Jugend, Taufe und Versuchung, seine Wunder, Judas der Verräther, Auferstehung Christi und Himmelfahrt. Was uns besonders an den Darstellungen aus dem neuen Testament interessiert, ist die Zurückhaltung, mit der auch hier, wie in den San Gallenser Bildern, die Passion Christi behandelt gewesen zu sein scheint, zugleich eine Stütze für die Annahme, dass die Verse Walafried Strabos vollständig erhalten

1) Beiträge p. 101 ff.

2) Lib. IV. v. 190—244 bei Dümmler a. a. O. II, p. 64 und 65.

sind. Auch hier in den Versen des Nigellus ist wie dort nur von Judae Verrat die Rede, wenn es heisst:

> Discipulo ut tradente fero saevoque popello,
> More hominis voluit ut deus ipse mori. (Lib. 4, v. 239.)

Endlich mag man aber auch die Beschreibung des Ermoldus Nigellus mit der Paulins von Nola vergleichen, um sich zu überzeugen, dass es sich hier in der That um eine zusammenfassende Beschreibung des Gemäldecyklus handelt, dass dort aber die Tituli benutzt werden, um dem Leser ein klares Bild jeder an der Wand angebrachten Darstellung zu geben.

Noch summarischer als diese Schilderung des Bilderkreises in Ingelheim ist die Nachricht gehalten, die wir von dem Schmuck der in den Jahren 983—990 erbauten Kirche von Petershausen[1]) besitzen. Hier muss man sich mit der Thatsache begnügen, dass das Mittelschiff der Kirche mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente geschmückt war, von denen die aus dem ersteren zur linken, die aus dem letzteren zur rechten Hand angebracht waren[2]).

Wir sehen also, die altchristliche Uebung hat sich in der karolingisch-ottonischen Zeit fortgesetzt, wir fragen nun zum Schluss: müssen wir die Nachrichten über die letztere ganz allein aus Schriftquellen schöpfen, oder ist uns nicht wenigstens ein Denkmal erhalten, welches wir als Illustration gleichsam aller überlieferten

1) Chron. Petershus. in Mone's Quellensammlung der bad. Landesgeschichte I, p. 123; vgl. J. Neuwirth in den Sitzungsber. der k. Akad. der Wissensch. in Wien, die Bauthätigkeit in den allemannischen Klöstern.

2) Noch kürzer sind andere Angaben; so heisst es in einem Titulus des achten Jahrhunderts von einer von Abt Gauto in Meaux ausgeschmückten Kirche:

> Historias medius sacras pulcrasque fenestras
> Ordo gerit patrum, pontificumque decus.
> (Dümmler I, p. 155, 9. vers. 9.)

Von den Bildern einer Kapelle [*„de figuris“*] berichtet Rhabanus Maurus, dass sie in typologischer Weise angeordnet waren, wenn es heisst:

> Qualia clave aperit, quae clausa prophetia condit
> Quae lex significat et quae hagiographa figurat.
> (Dümmler II, p 222 c. 61.)



Tituli begrüssen dürfen? Zum Glück kennen wir seit wenigen Jahren ein solches Denkmal in den Wandgemälden der St. Georgskirche in Oberzell, in denen zwar ein beschränkter Bilderkreis — acht Wunderthaten Christi — zur Darsellung gelangt, die aber schon desshalb für diese Betrachtung von einzigartigem Interesse sind, weil die Gemälde durch Tituli erklärt wurden, die einzigen aus dem ersten Jahrtausend, die noch an Ort und Stelle mit ihren Gemälden zusammen erhalten sind. Die Wandgemälde von Oberzell sind durch Fr. Xaver Kraus, wie bekannt, in mustergültiger Weise herausgegeben worden, sie sind auch von Anton Springer[1]) einer eingehenden Betrachtung gewürdigt worden, es bleibt also an dieser Stelle über dieselben nichts mehr zu sagen übrig. Nur auf das gegenständliche der in den Jahren 984—996 ausgeführten Bilder muss hier der Vollständigkeit halber zurückgekommen werden. Beginnen wir im Westen der Südwand und schreiten auf das Chor zu, so sehen wir dargestellt: die Auferweckung des Lazarus, die Erweckung von Jairi Töchterlein, den Jüngling von Nain, die Heilung des Aussätzigen; diesen Bildern entsprechen auf der Nordwand vier andere, die Teufelaustreibung von Gerasa, die Heilung des Wassersüchtigen, die Stillung des Sturmes auf dem Meere und die Heilung des Blindgeborenen. Die Tituli lauten nach der bei Kraus, soweit es möglich war, gegebenen Restauration:

1. *die Erweckung des Lazarus:*

 Lazare perge foras quarto iam sole sepulte.
 Rumpe moras mortis hoc dat imago patens.

2. *Erweckung von Jairi Töchterlein* verbunden mit *der Heilung des blutflüssigen Weibes:*

 Principis ecce
 . . . . fides te int (tua salvam) fecit vade in (pace)
 . . . . iubet dormientem solo puella modo.

3. *Jüngling von Nain:*

 Mortue surge citus obsidensque loquensque revive,
 Sic matris viduae tristia cuncta abole.

1) Die deutsche Kunst im zehnten Jahrh. a. a. O. p. 131.

4. *Die Heilung des Aussätzigen:*

(Titulus zerstört.)

5. *Teufelaustreibung von Gerasa:*

(Titulus fehlt fast ganz.)

6. *Heilung des Wassersüchtigen:*

Obvius occurrens sanatur hydropicus unus
Huc oneratus adit dein sine fasce redit.

7. *Jesus stillt den Sturm auf dem Meere:*

. . . .
. . . majestate iubet ventus et unda sinite.

8. *Heilung des Blindgeborenen:*

(Titulus fast ganz zerstört.)

Sehr enge Berührungspunkte bieten die Oberzeller Wandgemälde mit den Bilderkreisen, die Alcuin und Bernowin beschreiben und dem oben besprochenen Wandschmuck einer Empore schon deshalb, weil alle vier nur aus dem neuen Testament geschöpft haben. Sie scheinen sich aber auch gegenseitig zu ergänzen, denn während in den Bildern der Kirchen Bernowins und Alcuins die Geburt, das Leiden, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi zur Darstellung gelangt waren, während die Bilder der Empore nur die Kindheitsgeschichte Christi umfassten, beschäftigen sich die Oberzeller Wandgemälde ausschliesslich mit den Wundern des Herrn. Dass in allen vieren, ebenso wie in dem Sangallenser Bilderkreise typologische Beziehungen ausgeschlossen waren, erscheint selbstverständlich und man wäre geneigt anzunehmen, dass das Verständnis für derartige Beziehungen zwischen altem und neuem Testamente allmählich geschwunden wäre, hätten wir nicht aus dem Beginne des neunten Jahrhunderts den grossen Inschriftenkreis erhalten, den Ekkehard IV. für den Mainzer Dom verfasste. Tritt auch hier die typologische Auffassung vor der historischen entschieden zurück, so werden wir doch in diesem Inschriftenkreis die Fortsetzung und vielleicht den vollaustönenden Accord einer Jahrhunderte alten Tradition erkennen, die bald von historischen

bald von typologischen Gesichtspunkten ausgehend, den Verlauf der Heilsgeschichte zur Belehrung und Erbauung der Gemeinden an den Wänden des Gotteshauses darzustellen liebte. Leider gelangten die Bilder zu dem Mainzer Inschriftenkreis, der auf Wunsch Erzbischofs Aribos (1021—31) von dem Benediktiner-Mönche Ekkehard dem Jüngeren verfasst wurde und unter denen durch Tituli erhaltenen Bilderkreisen bei weitem der umfangreichste ist (555 Verszeilen aus dem alten Testament, 286 aus dem neuen) niemals zur Ausführung. Eine solche konnte und sollte bei dem Reichtum der geschilderten Scenen nur eine teilweise sein, wie auch die schon angeführte Ueberschrift der Verse lehrt:

Eligantur qui picturis conveniant.

Dieselben beginnen im alten Testament mit der Schöpfungsgeschichte und behandeln, mit den Patriarchen beginnend, die Geschichte Israels bis zum Tode des Judas Maccabäus; im neuen Testament hebt die Erzählung mit Zacharias im Tempel an und schliesst mit einer ausführlichen Beschreibung des jüngsten Gerichtes.

Von besonderem Interesse sind unter diesen Versen die 15 ersten, welche die Schöpfung der Erde schildern, denn sie sind mit denen des Neon, in Ravenna zur Erklärung seiner Triclinium-Bilder verwendeten, die einzigen, die diesen Gegenstand behandeln, da überall sonst das alte Testament mit dem ersten Menschen, seiner Schöpfung, seiner Herrschaft im Paradiese oder seinem Falle anhebt.

Unter den aus dem neuen Testamente geschilderten Bildern wird dort vor allem unsere Teilnahme erweckt, wo Ekkehard sich zur Schilderung der Passion wendet, die er nicht mit dem Verrat des Judas abtun zu dürfen glaubt. Im Gegenteil seine Beschreibung wird hier sehr ausführlich; er schildert:

1. das letzte Abendmahl,
2. Judae Verrat,
3. die Fusswaschung,
4. Petri Verleugnung,
5. Jesus in Gethsemane,

6. die Häscher fallen vor Jesu nieder,
7. Petrus schlägt dem Malchus das Ohr ab,
8. Jesus heilt die Wunde,
9. Pilatus wäscht seine Hände,
10. Petrus verleugnet den Herrn,
11. das Weib des Pilatus warnt ihren Gatten,
12. Christi Verspottung,
13. Pilatus übergiebt Jesum den Juden,
14. Christus am Kreuz,
15. die Juden reichen ihm Essig,
16. Christi Begräbniss.

In der Darstellung Christi am Kreuz kommen noch die alten typologischen Beziehungen zur Geltung, wenn es heisst:

Si tibi serpentis noceant ictus ferientis
Aspice serpentem, cito te facit ille valentem.
(p. 26, v. 19.)

und bei der Auferstehung Christi wird Samson direkt als Urtypus herbeigezogen, wenn wir lesen:

Robora Samsonis superans stragemque leonis,
Ante Gazae portis dominus surrexit apertis.

Die ausführliche Schilderung der Passion, um mit ihr die Ausführungen über Ekkehards Inschriftenkreis zu schliessen, erscheint deshalb von besonderem Interesse, weil wir in ihr ein Zeugnis erblicken, dass sich im Beginn des elften Jahrhunderts die Anschauungen zu wandeln begannen und dass das Leiden des Herrn schon jetzt beginnt, Dichtern und Malern besondere Anregungen zu geben[1]).

Eine am Schluss des Jahrtausends allmählich sich ändernde Richtung der Fantasie glauben wir auch sonst noch nachweisen zu können.

In älterer Zeit, so scheint es, beschäftigte das alte, wie das

---

1) Dieselbe Beobachtung macht man am Codex Epternacensis; siehe über die Gründe auch K. Lamprecht a. a. O. p. 94.

neue Testament in gleicher Weise die Gedanken der Theologen und der Künstler, aber bald tritt das neue Testament in den Vordergrund. Schon um die Mitte des sehsten Jahrhunderts wird in S. Apollinare nuovo in Ravenna nur die Geschichte des neuen Bundes in Mosaik ausgeführt, die dann im Norden, wie wir weiter sahen, in den Tituli des Alcuin, des Bernowin, des Strabo in den Bildern von St. Georg in Oberzell ebenfalls allein zur Darstellung gelangt, während wir auf keinen Cyklus von Wandgemälden den Finger legen können, der nur das alte Testament umfasst hätte.

Der Grund für diese Erscheinung wird darin zu suchen sein, dass im Laufe der Zeit für den Kultus, dessen Einfluss auf die bildlichen Darstellungen in der Kirche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, das neue Testament erhöhte Bedeutung gewann. Für diese Bedeutung des Kultus für den christlichen Bilderkreis können wir ein Zeugniss aus berufenem Munde anführen. Friedrich Schneider äussert sich über diesen Punkt also[1]):

„In der Liturgie der hl. Messe und des kirchlichen Officiums wird Jahr für Jahr die ganze Entwicklungsreihe in der Führung des Menschengeschlechtes vom Falle bis zur Erlösung in einem mystischen Kreise an dem Auge der Gläubigen vorübergeführt. Naturgemäss kam die kirchliche Kunst zu der gleichen Aufgabe: sie lehrte im Bilde, was die Kirche durch den Mund des Predigers verkündigen liess, und was sie im Laufe des Kirchenjahres in dem Officium und in den hl. Geheimnissen feierte.

Wird aber der Einfluss des Kultus auf die Kunst im Auge behalten, so muss endlich auch das Aufhören der Bilderbibeln und das Auftreten der Evangelienbücher im zehnten und elften Jahrhundert, worauf von anderer Seite[2]) hingewiesen wurde, als das Resultat einer allmählich sich vollziehenden Entwicklung erscheinen, die ebenso im bildlichen Schmuck der Bücher und früher schon in den Wandgemälden sich verfolgen lässt.

„Sinnig im Inhalt und gewandt in der Form“ nennt Anton

1) a. a. O. p. XIV.

2) Anton Springer, die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters p. 71.

Springer[1]) die Altarinschriften Alcuins, ein Lob, was wir auf alle Epigramme, nicht nur dieses Dichters, sondern auch seiner Schüler und Nachfolger des Rhabanus Maurus (seit 822 Abt in Fulda), des Walafried Strabo († 849 als Abt von Reichenau) und anderer ausdehnen können. Niemals wieder hat die Epigrammdichtung eine so hohe Blüte erreicht, wie in jener Zeit, niemals wieder hat man sich erklärender, belehrender und erbaulicher Inschriften an den Wänden, Thüren und Fenstern nicht nur der Kirchen, sondern auch der Klöster und Privathäuser in so reichem Masse bedient, wie damals. Dass diese Inschriften ausser ihrem historischen Wert auch über die künstlerischen Interessen jener Tage wünschenswerte Aufschlüsse erteilen, wird nicht Wunder nehmen, doch muss bemerkt werden, dass eigentlich „kunsthistorische Tituli", d. h. solche, die nur zur Erklärung eines Gemäldes dienen sollen, nicht gerade häufig vorkommen.

Es ist schon oben auf die diesseits der Alpen schon früh sich geltend machende Sitte hingewiesen worden, die Tituli zum selbständigen Schmuck zunächst der Gotteshäuser zu verwenden; in der karolingischen Zeit erreicht dieselbe ihren Höhepunkt.

Vor allem waren es die vielen Altäre, an denen zunächst die Heiligen verehrt wurden, deren Reliquien die Kirche sich rühmte, dann die Kreuzaltäre in der Mitte der Kirche und endlich die Eingänge zu den Gotteshäusern selbst, die mit solchen Versen geschmückt waren. Bieten dieselben auch meistens nur insofern eine direkte Ausbeute für den Kunsthistoriker, als sie eben an und für sich zum Schmuck der Wände dienten, so geben sie ihm doch auch beachtenswerte Aufschlüsse über altkirchliche Sitten und lehren ihn den Ursprung mancher, erst später voll sich entfaltender künstlerischer Vorstellungen kennen. Zunächst scheint es freilich, als sei durch die massenhaft an Kirchenwänden und Altären angebrachten Inschriften die Zahl der Bilder selbst in den Kirchen beschränkt worden, wenn wir z. B. beobachten, dass an den Eingängen fast niemals mehr, wie das in Italien doch so oft geschah,

1) Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert. a. a. O. p. 136.

ein reicher Bilderschmuck zur Anwendung gelangte[1]). Vielleicht hat man aber diese Beschränkung, weniger wegen der Freude an Versinschriften, die sich ja auch mit Bildern verbinden liessen, als aus klimatischen Rücksichten vorgenommen, denn wir wissen, dass die Mosaikmalerei diesseits der Alpen niemals heimisch wurde, eine Malerei in Farben aber vermochte den Witterungseinflüssen natürlich nicht Stand zu halten. Alle Thürinschriften, die häufig mit goldenen Buchstaben gemalt oder eingelegt waren[2]), wie sie besonders Alcuin und seine Schüler verfassten, tragen im Gegensatz zu den älteren, bald historischen, bald kunsthistorischen Versen einen einheitlich etischen Charakter; sie fassen entweder in Worte, was in späteren Jahrhunderten die Löwenköpfe an den Thorflügeln bedeuteten, d. h. sie ermahnen, alle unheiligen Gedanken vor dem Eintritt in das Gotteshaus abzuthun, oder sie stimmen den Eintretenden zu ernster Andacht, oder sie weisen ihn auch wohl darauf hin, dass der Maria, den Apostelfürsten, dem Erzengel Michael in diesen Räumen besondere Verehrung gebühre[3]). Ein Titulus Alcuins, der nach Form und Inhalt zu einer Uebersetzung besonders geeignet schien, wird diese Ausslassungen passend erläutern:

Hier ist des Himmels Thür, des Lebens Pforte,
Durch die der Wandrer zu den Sternen zieht.
Zum Himmel führt sie ihn, zum Freudenorte,
Wenn er sich naht mit gläubigem Gemüt.
Hier beten wir! Lenk' mit zerschlagnem Herzen
Hierher, o Erdenpilger, oft den Schritt.

---

1) Ein einziger Titulus des Rhabanus Maurus, für eine Kapelle bestimmt, gedenkt eines Christusbildes über dem Eingang:

. . . . Flecte genu, qui intras, Christum tu et pronus adora
Cuius imago super picta colore micat.

(Dümmler a. a. O. II, p. 222, n. 61.)

2) Dümmler a. a. O. I, p. 530, n. 38.

3) Vgl. derartige Tituli bei: Dümmler I, p. 306, n. 7; p. 317, n. 16; p. 324, n. 7; p. 316, n. 15; p. 343, n. 18. Dümmler II, p. 214, n. 49; p. 408, n. 66 a, b, c; p. 427, n. 5.

Hier wasch' dich rein, und alle deine Schmerzen
Und alle deine Thränen bring' sie mit!
Demüt'gen Sinns, rein durch die Flut der Thränen
Tritt würdig in des Höchsten Tempel ein.
Und sieh' er tilgt die Schuld, er stillt dein Sehnen,
Und kamst du traurig, gehst du fröhlich heim.
(Dümmler I, p. 306, n. 7.)

Haben wir in den Tituli die einzigen und darum besonders wichtigen Quellen, die uns von dem Portalschmuck karolingischer Kirchen Kunde geben, so bleiben sie auch nicht stumm, treten wir in das Innere der Gotteshäuser ein.

Die Altäre, sagten wir oben, wurden neben den Eingängen am meisten mit Versinschriften versehen, die unentbehrlich waren, weil sie den Namen des Heiligen nennen mussten, dem der Altar geweiht war, die aber auch wohl den Stifter nannten, oder die Pracht des Altares im allgemeinen rühmten, oder auf Bilderschmuck u. s. w., wenn solcher vorhanden war, aufmerksam machten. Von der Menge und der prächtigen Ausstattung jener Altäre machen wir uns heute kaum noch einen Begriff, sie standen nicht nur im Chor und im Mittelschiff, sie waren auch, wie uns ein Blick auf den berühmten Klosterplan von St. Gallen lehrt, in grosser Zahl in den Seitenschiffen angebracht und waren nicht nur mit Versinschriften, sondern auch mit Steinen und edlem Metall verziert. Von dem Altare des St. Vaast in seiner Kirche in Arras heisst es, dass ihn Abt Rado[1]) mit Metallen zierte, und dasselbe wird bei anderer Gelegenheit von Karl dem Grossen gerühmt[2]). Alcuin, dem wir beide Nachrichten verdanken, gedenkt in seiner Beschreibung der Kirche von York[3]) auch des Königs Edwin, der einen Altar mit Silber, Gold und edlen Steinen zieren liess, und einen fast noch prächtigeren Schmuck beschreibt uns Florus von Lyon[4]).

---

1) Dümmler I, p. 309, n. 3.
2) Dümmler I, p. 333, 2.
3) Dümmler I, p. 202, v. 1490 u. 1500.
4) Dümmler II, p. 546 n. 15; vgl. ferner Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands, Leipzig 1890, II, p. 236, Anm. 5.

Wo die Tituli an diesen Altären, die so vornehm und prächtig natürlich nur in den reichen Kloster- und glänzenden Kathedralkirchen ausgeführt werden konnten, angebracht waren, lässt sich mit absoluter Sicherheit nicht angeben, denn Paulin von Nola ist der einzige, der sich in seinem bekannten Briefe über diesen Punkt äussert, wenn er schreibt:

„In dem unteren Kreise, wo ein eingefügter Rand von Gips Wand und Gewölbe verbindet, aber auch von einander scheidet, bezeichnet eine Inschrift die unter dem Altar niedergelegten Reliquien der Heiligen“ [1]). Dass an dieser Stelle noch oft ähnliche Inschriften angebracht wurden, wird man annehmen dürfen, aber es ist zu bedenken, dass die Reliquien in späterer Zeit meistens ihren Platz in der Mitte der Kirche unter dem Kreuzaltar zu erhalten pflegten und dass ferner frei in der Kirche stehende Altäre häufig vorkamen. Der Platz an der Front des Altars selbst erscheint für den Titulus in den meisten Fällen als der passendste, zuweilen war er vielleicht auch am Ciborium angebracht, oder an der Wand unter einem Gemälde, welches den Heiligen darstellte, dem der Altar geweiht war.

Allerdings wird man nicht annehmen können, dass jeder Heilige, den die vielen Altar-Tituli nennen, auch im Bilde in der Kirche zu sehen war, dass es aber zuweilen geschah, dafür lassen sich Zeugnisse anführen. Wenn es von den Jungfrauen, denen ein Altar in St. Vaast geweiht war, heisst, dass Lilien und Rosen in ihren Haaren glänzen und dass ihre Lampen in hellem Feuer strahlen [2]), so muss der Dichter doch wohl ein Bild vor Augen gehabt haben, auf das er ein andermal direkt hinweist, wenn es heisst:

En Stephanus lapides suffert Laurentius ignes.
(Dümmler I, p. 345.)

Noch deutlicher sind in einer Altarinschrift des Rhabanus

---

1) Vgl. Augusti, Beiträge I, p. 165.

2) Dümmler I, p. 310, n. 88, XI:
. . . Lilia cum rosis fulgent in vertice quarum
Et lampas rutilat luce perenne simul.

Maurus für die Kirche der hl. Maria in Holzkiricha diese Beziehungen zwischen Wort und Bild; es heisst hier:

in sinistro altare.

Clarus in orbe soli martyr Bonifacius istud
Obtinet altare cum sociis pariter.
Quorum si, lector, tu noscere nomina quaeris,
Inspice picturam et relege titulos.
(Dümmler II, p. 215, n. 5.)

Einen ganz ähnlichen Bilderschmuck, für einen Altar einer unbekannten Kirche bestimmt, beschreibt ein anderer Titulus desselben Verfassers:

Coetus apostolicus cum hic pictis rite ministris
Hoc altare tenet atque iuvat meritis.
(Dümmler II, p. 216, 3.)

Konnten wir in diesen einzelnen Fällen, die uns übrigens eine weite Perspektive eröffnen, direkte Zusammenhänge der Altar-Tituli mit Bildern nachweisen, so werden die ersteren ausserdem auch grossen Einfluss auf die Fantasie des Künstlers ausgeübt haben, weil die kurzgefassten Inschriften oft in prägnanter Weise das diesem oder jenem Apostel, Märtyrer oder Heiligen eigentümliche hervorzuheben verstehen. Wie oft begegnen wir in diesen Versen der Jungfrau Maria; bald wird sie uns geschildert, wie sie den Sohn in ihren Armen trägt[1]), oder wie sie thront zwischen heiligen Jungfrauen[2]), oder wie sie zum Himmel emporschwebt, um dort bei ihrem Sohn Fürbitte für die Gläubigen einzulegen[3]). Unzählige Altäre sind dem Petrus[4]) geweiht, fast ebensoviele dem Paulus; der erstere kehrt als Apostelfürst, als Träger der Himmelsschlüssel, als Hüter und Hirt der Heerde Christi immer wieder, während Paulus[5]) als Lehrer der Menschheit, als auserwähltes

1) Dümmler I, p. 77, n. 47.
2) Dümmler II, p. 215, n. 3; p. 227, n. 3.
3) Dümmler I, p. 84, 55; Dümmler II, p. 366, 20.
4) Dümmler I, p. 106; p. 307; p. 311; p. 330 u. a
5) Dümmler I, p. 311, n. 19; p. 336; p. 339.

Rüstzeug Gottes, als Verkündiger himmlischen Heiles gepriesen wird, der durch sein Blut den Himmel sich erworben hat.

Weniger erfüllt mit ehrenden Beinamen, aber reicher an bildlich darzustellenden Begriffen sind die zahlreichen Tituli der hhl. Stephanus und Laurentius, deren Märtyrertum vor allem die Fantasie der Gläubigen erfüllte. Von Stephanus[1]) heisst es, dass er mitten unter dem Steinregen den Himmel offen sieht, dass er unter Todesqualen noch betend die Lippen für seine Feinde bewegt und so den Paulus in einen Saulus wandelt; Laurentius[2]) aber, so rühmen die Tituli, gab alles, was er auf Erden besass, den Armen, um im Himmel in Christo reich zu sein, und siegreich drang er durch die Qualen des Flammentodes zur ewigen Herrlichkeit hindurch.

Ebenso häufig wie Petrus und Paulus, wie Laurentius und Stephanus, erscheinen Johannes Baptista[3]) und Johannes Symmista[4]) verbunden. Der erstere wird gerühmt als Vorläufer Christi, er ist es, der den Heiland der Welt getauft hat, er hat ihn auch zuerst erkannt als das Lamm, bestimmt die Sünde der Welt zu tragen, er hat endlich seinen Glauben mit dem Tode besiegelt; das Andenken des Jüngers aber war den Gläubigen teuer, weil er an der Brust des Herrn gelegen und weil ihm allein Gott unaussprechliche Geheimnisse erschlossen hatte.

Aus der grossen Zahl anderer Himmelsbewohner, die in den Tituli meist zu zweien oder mehreren verbunden, verherrlicht werden, greifen wir zum Schluss noch die drei Engel Michael, Gabriel und Raphael heraus, von denen vor allem der erste in den

---

1) Dümmler I, p. 306, 88, VI:

> Haec Stephani fulget meritis protomartyris ara,
> Qui lapides inter vidit in arce deum.

Vgl. als Illustration zu diesem Vers pl. XIII in Aethelwolds Benedictionale. ed. Gage, archeologia britt. vol. XXIV. Siehe ferner: Dümmler I, p. 315, 12; p. 337 u. a.

2) Dümmler I, p. 307; p. 316; p. 345 u. a.

3) Dümmler I, p. 312, n. 21; p. 314, n. 4; p. 315, n. 15 u. a.

4) Dümmler I, p. 327, n. 12; p. 339. Dümmler II, p. 216 u. a.

Versinschriften für Altäre eine grosse Rolle spielt[1]). Alcuin hat für den Altar einer Marienkirche ein Epigramm gedichtet, in dem er die Thaten der drei Engel preist, die er auch noch in einer für Karl den Grossen verfassten Sequenz[2]) besingt. Hier rühmt er den Erzengel Michael als den Drachentöter, aber er ist es auch, der die Gebete der Gläubigen dem Herrn übermittelt; Gabriel, sein starker Genosse, verkündigte der Mutter, dass sie einen Sohn gebären werde, und endlich Raphael heilte dem Tobias die Augen; aber er bringt auch noch jetzt den Kranken Arznei und bewahrt die, welche sich seinem Schutze anvertrauen, vor allem Schaden Leibes und der Seele. (Dümmler II, p, 217.)

Von allen Tituli aber und von allen Altären interessieren uns die Kreuz-Tituli und die Kreuz-Altäre am meisten. Zwar schmückte das Kreuz auch, wie uns der Bauriss von St. Gallen lehrt, hin und wieder die Altäre in den Seitenschiffen, aber nur der in der Mitte der Kirche errichtete Altar führte den Namen *„ara sanctae crucis“* und war stets dem Salvator geweiht. Wo diese Sitte, die, so viel wir wissen, in römischen Basiliken[3]) in dieser Weise nicht bekannt ist, sich herleitet, können wir vielleicht erraten. Die Hauptabsis und der Hauptaltar pflegten dem Titelheiligen geweiht zu sein, rings an den kleineren Altären wurden andere Heilige verehrt; da machte sich entschieden das Bedürfnis geltend, für den Erlöser selbst auch einen Altar zu errichten, und für einen solchen schien kein Platz so passend, wie die Mitte der Kirche. So entstand hier der *„altar S. Salvatoris ad crucem“*, wie er im Bauriss von St. Gallen heisst, über dem sich ein mächtiges Kreuz erhob, das die Dichter als Hort und Hüter der Kirche zu preisen nicht müde wurden. Was diesem Altar ferner besonderes Ansehen verlieh, war der Umstand, dass unter ihm die Reliquien geborgen wurden,

1) Dümmler I, p. 307; p. 315; p. 318; p. 324; p. 337; Dümmler II, p. 310.

2) Dümmler I, p. 348.

3) Ein Oratorium des hl. Kreuzes, errichtet von Papst Symmachus (498—514), befand sich in der Peterskirche zu Rom zwischen Absis und Baptisterium (Alpharanus Nr. 35.) (Vgl. J. Kirsch in der röm. Quartalschrift IV, 1890); in der Felixkirche in Nola, so hörten wir, wurde die Kreuzpartikel unter dem Hauptaltar in der Absis bewahrt.

unter denen als vornehmste ein Splitter des hl. Kreuzes nur selten fehlte. Diesen Splitter des Kreuzes rühmen denn auch vor allem eine grosse Reihe von Epigrammen[1]), die auch die Heiligen nennen, deren Reliquien ausserdem der Altar barg und zu denen man an ihm zu beten sich niederliess; sie werden, wie die Tituli, die wir vorher betrachtet haben, die Front der Altäre geschmückt haben.

Mit dem Preise der Reliquien aber konnte natürlich die Betrachtung, die an das Zeichen des Kreuzestodes Christi sich knüpfte, noch nicht erschöpft sein, dasselbe sprach viel zu unmittelbar zum Herzen des Betenden, es stand so ganz im Mittelpunkt seines Glaubens überhaupt, dass nicht auch diese Gedanken einen Ausdruck verlangt hätten. Wir haben schon gehört, wie Paulin von Nola nach dieser Richtung hin das Kreuz besang, wir werden sehen, dass auch noch eine viel spätere Zeit beim Anblick des Kreuzes den Geist zu ernsten Betrachtungen zu erheben vermochte. Meistens sind diese Verse sehr kurz gefasst und bestehen aus einem oder zwei Distychen, worauf wohl der Ort, an dem sie angebracht waren, bestimmend gewirkt haben mag. Denn wir glauben den baukundigen Verfasser des Baurisses von St. Gallen, der die Verse:

Crux pia vita salus miserisque redemptio mundi

quer über den Kreuzbalken geschrieben hat, recht zu verstehen, wenn wir meinen, dass er damit andeuten wollte, die Verse hätten zum Schmuck des Querholzes des Kreuzes selbst gedient. Hier aber war der Raum beschränkt, er mochte, falls man grosse, weithin sichtbare Buchstaben anwenden wollte, durch ein oder zwei Distychen völlig ausgefüllt werden, von denen hier einige folgen:

Adam per lignum mortem deduxit n orbem,
Per lignum pepulit Christus ab orbe necem.
(Dümmler p. 78, n. 48.)

oder

1) Siehe über solche Kreuz-Tituli: Dümmler I, p. 310, n. 12; Dümmler II, p. 206, n. 5; p. 215, n. 6; p. 230, n. 8; p. 231, n. 4; p. 232, n. 79.



Crux tua, Christe potens, his sit protectio saeptis,
Ne lupus insidians possit adire gregem. (Ebenda)

Vexillum domini qui vicit Tartara Christi,
En rubet hic pictum luce micando nova.
Quisquis hanc cernis, laetus tu dicito Christo:
Semper in aeternum gloria magna deo.
(Dümmler II, p. 222, n. 42.)[1]

Betrachten wir diese Verse, deren hier nur wenige aus einer grösseren Anzahl herausgehoben sind, auf ihren Inhalt, so finden wir, dass im Vergleich mit Paulins von Nola Kreuz-Tituli symbolische Anklänge zwar zurückgetreten sind, dass aber im übrigen die altchristliche Auffassung, die durch das Kreuz weniger an das blutige Leiden und Sterben des Herrn, als vielmehr an sein siegreiches Ueberwinden des Todes und der Sünde und an das Heil, das er den Seinen erworben, erinnert wird, im wesentlichen beibehalten ist. Fragen wir den gelehrten Theologen nach dem Ursprung dieser Erscheinung überhaupt, so wird er uns auf eine Psalmstelle (Ps. 96, v. 10.) hinweisen, die nach der alten lateinischen Uebersetzung lautet:

Dicite in gentibus, quia Dominus regnavit a ligno.

Die Vulgata liest die Worte a ligno nicht, aber die alte Uebersetzung blieb unvergessen[2]) und wird das ihre zu der eigenartigen Auffassung des Leidens Christi beigetragen haben. So wird das Kreuz als das Holz gerühmt, durch welches Christus den Tod von der Erde vertrieben, es wird als sicherer Schutz angerufen gegen feindliche Mächte, dargestellt durch Wolf, Löwe oder Schlange, es wird endlich als Fahne Christi besungen, der das Reich des Todes überwunden, oder es heiligt auch, wie Rhabanus

1) Siehe eine Reihe anderer derartiger Tituli: Dümmler I, p. 78, n. 48, 1—4. II, p. 223, n. 64, 1—5.

2) Bischof Brun v. Würzburg († 1045) bemerkt in seinem Psalmenkommentar: Dominus regnavit per tropaeum crucis in genere humano. Unde et Romana translatio, ex LXX interpretibus facta habet: Regnavit a ligno (Migne Patrol. lat. Tom. 142, p. 352). Ich verdanke den Hinweis auf diese Bibelstelle Herrn Professor Dr. Hauck in Leipzig.

Maurus rühmt[1]), das Brot und den Wein, welches die Hungernden und Dürstenden am Tische des Herrn empfangen. Aber konnte man denn bei dem Kreuze allein, welches mit Versen, auch wohl mit edlem Metall und kostbaren Steinen geziert wurde[2]), stehen bleiben, musste in der Fantasie des Christen mit dem Zeichen des Kreuzes sich nicht auch das Bild dessen verbinden, der daran gestorben war? Die Geschichte des Kreuzes, wie des Kruzifixes, ist oft behandelt worden, und hat zu vielen Kontroversen Veranlassung gegeben, hier können wir nur das betrachten, was uns durch die Tituli an die Hand gegeben wird. Man scheint in der That in der karolingisch-ottonischen Zeit die Scheu, den gekreuzigten, dessen Leidensgeschichte die bildende Kunst noch immer mit grosser Zurückhaltung behandelte, darzustellen, langsam überwunden zu haben, aber die Art, wie uns diese Kruzifixe, die gemalt oder gemeisselt, zum Teil auch über dem Kreuzaltar in der Mitte der Kirche angebracht waren[3]), in den Epigrammen geschildert werden, ist sehr bezeichnend.

Das Leiden und Sterben des Herrn hatte die Menschen noch nicht innerlich gepackt und die Herzen noch nicht nachhaltig bewegt. Von den Todesqualen des Heilandes, dem dornengekrönten Haupte, den blutenden Händen und Füssen wissen die karolingischen Dichter in ihren Epigrammen nichts zu berichten, aber sie rühmen das gesegnete Kreuz und preisen im Anschluss an jene oben erwähnte Psalmstelle den, der an ihm hängt, als den Fürsten

---

1) Dümmler II, p. 223, n. 64, 4.

Crux haec sancta dei consignet munera mensae,
Divino dono pocula cum dapibus.

2) Vgl. Alcuini versus de sanctis Euboricensis ecclesiae; Dümmler I, p. 202, v. 1449:

Et sublime crucis vexillum erexit ad aram,
Et totum texit pretiosis valde metallis.

3) Dümmler I, p. 337, n. 109, 11.

Adspice tu, lector, nostrae pia signa salutis,
Ecclesiae in medio Christi mirabile donum:
Pro mundi vita mundi iam vita pependit,
Pro servis moritur dominus: quam sancta voluntas!

des Lebens. Ein Vers Alcuins bringt diese Gedanken teilweise zum Ausdruck, wenn es heisst:

> Pro mundo moriens hic mundi vita pependit,
> Abluit omne huius sanguinis unda nefas.
> Dum caput inclines, mundum super erigis astra,
> Et mirum saeclis, mors tua vita fuit.
>
> (Dümmler I, p. 346, n. 116.)

Wie hier den Dichter das im Tode sinkende Haupt des Erlösers an die in den Himmel erhobene Menschheit erinnert, so sind die ausgebreiteten Arme dem Rhabanus[1]) ein Bild der Herrschaft Christi, die sich über die ganze Welt erstreckt, denn er preist im Kreuzestode den Sieg, durch den das Sterben überwunden, durch den das Scepter des Satans zerbrochen ist. Es ist also nicht, um es kurz zu sagen, das Leiden und Sterben des Erlösers selbst, was das Gemüt bewegt, sondern vor allem der köstliche Gewinn, den die Erlösten aus diesem Sterben davontragen[2]).

Indessen müssen wir von dieser Auffassung des Leidens Christi, die, wie wir sahen, die karolingische Kunst von der altchristlichen erbte, eine Ausnahme konstatieren, wenn wir mit einem Wort der ältesten epigrammatischen Schilderung des Kreuzestodes gedenken, die überhaupt bekannt ist. Mag dieselbe nun dem Lactantius angehören, oder nicht, mag sie auf eine bildliche Darstellung sich beziehen, oder mag sie als selbständiger Schmuck über dem Triumphbogen einer Kirche angebracht worden sein, jedenfalls ist niemals wieder das Leiden des Herrn so tief innerlich erfasst und in so ergreifenden Zügen geschildert worden, als wenn es hier heisst (Garr. I, p. 465):

---

1) Dümmler II, p. 234, n. 80, 11.

Versus isti scripti sunt in ara capellae

> Expansis manibus sic totum amplectitur orbem
> In cruce confixus Christus in arce deus.
> Extinxit mortem, confregit sceptra tyranni,
> Aeternam requiem reddidit ipse suis.

2) Vgl. zum Kruzifix: Dümmler I, p. 344, n. 114, 1; p. 346, n. 116; p. 414, n. 3; p. 416, n. 10; Dümmler II, p. 220, n. 5; p. 234, n. 11.

. . . . . en aspice crines sanguine concretos . . . . .
Compressos speculare oculos et luce carentes
Afflictasque genas, arentem suspice linguam,
Felle venenatam et pallentes funere vultus,
Manus clavis fixas tractosque lacertos
Atque ingens lateri vulnus.

Ein derartiges Sichversenken in die Passion Christi, eine solche Schilderung des am Kreuze Sterbenden, seines blutigen Haares, der brechenden Augen, der lechzenden Zunge, des bleichen Angesichts, der durchbohrten Hände, lässt sich nur verstehen, wenn wir den Verfasser seiner Zeit weit voraus geeilt uns denken und in diesen Versen ein persönliches Empfinden, losgelöst vom Geiste der Zeit, erkennen wollen.

Wir haben nun den grössten Teil des Schmuckes karolingischer Kirchen kennen gelernt, wir haben über dem Portal die erbaulichen Verse gelesen, wir haben die Bilderkreise im Mittelschiff betrachtet und sind von einem Altar zum anderen gewandert, bis wir endlich vor dem mächtigen Kreuz in der Mitte der Kirche stille standen, nun möchten wir zum Schluss auch über den Schmuck der Absis einigen Aufschluss erhalten. Unsere Erwartungen werden getäuscht, denken wir uns in der Wölbung der letzteren so prächtige Gemälde angebracht, wie sie Paulin von Nola so anschaulich beschreibt, wie wir sie, wenn auch durch Restauration vielfach verändert, noch heute in den Kirchen von Rom, Ravenna und Mailand bewundern. War durch den Kreuzaltar in der Mitte des Gotteshauses die Aufmerksamkeit von der Absis abgelenkt? trug die geringe Uebung, die man im Norden in der Mosaikmalerei besass, zu einem einfacheren Schmuck der Absis das ihrige bei? oder wurde vielleicht durch das allmähliche Aufkommen der Tafelgemälde[1]) der Wandschmuck überhaupt beeinträchtigt?

---

1) Dass die letzteren schon ziemlich früh zum Schmuck der Kirchen verwandt wurden, wissen wir schon aus der Erzählung Bedas über die Reisen Abt Benedikts von Weremouth, für unsere Periode bezeugt es die oben besprochene Stelle in Anschers Leben Angilberts, die Tituli bei Rhabanus (Dümmler II, p. 220) und Strabo (ebendort II, p. 396) mit den Ueberschriften:

Einen Beweis für eine veränderte Kunstrichtung glauben wir in folgendem beibringen zu können, indem wir vorher darauf hinweisen, dass in der karolingischen Zeit, von kunsthistorischen Versen abgesehen, zwischen historischen, auf das ganze Gotteshaus seinen Titel-Heiligen und Stifter sich beziehenden und einfachen Altar-Tituli streng unterschieden werden muss.

Unter den zahlreichen Versreihen, die Alcuin für Kirchen verfasste, zeichnen sich vor allem drei[1]) durch Klarheit der Anordnung aus: die, welche die Kirchen der hhl. Vaast und Petrus in Arras zierten und die, welche zum Schmuck einer Marienkirche dienen sollten, von deren Lage wir nichts näheres wissen. Diese Versreihen beginnen alle drei mit einem historischen Titulus, der sich mit der

„aula“

beschäftigt, und zweimal findet sich die nähere Ortsangabe

„in pariete scribendum“.

Dass diese Wand keine andere sein kann, als die der Absis, wird jedem einleuchten, der die römischen Absismosaiken und ihre Tituli kennt, es findet aber auch darin seine Bestätigung, dass auf diese drei Verse unmittelbar die Tituli

ad aram S. Vedasti[2])
ad aram S. Petri
ad mensam S. Mariae

folgen, die als Altäre der Titelheiligen in der Hauptabsis ihren Platz gefunden hatten. Aeusserlich unterscheiden sich diese Tituli

---

„Versus in tabula“;

endlich mag man sich der „pendentes tabulae“ erinnern, die Wunderthaten des hl. Solus in Solnhofen beschrieben. Ausserdem kommen in der Libri Carolini häufig Tafelgemälde neben Wandgemälden vor. (Migne Patr. lat. T. 98, p. II.) Lib. II, p. 1106 D. Lib. III, p. 1144 C. Lib. III, p. 1147 B. Lib. IV, p. 1190 A. Ueber die Tafelbilder handelt ausführlich J. v. Schlosser, Beiträge p. 727.

1) Dümmler I, p. 308, n. 88; p. 311 n. 88, XVII; p. 313, n. 90.

2) Dass dem Titulus „ad aram S. Vedasti“ ein Titulus „ad corpus S. Vedasti“ vorhergeht, erklärt am einfachsten der Bauriss von St. Gallen, wo in der Absis auch eine Stätte für die „sarcophagi sanctorum corporum“ angegeben ist.

schon dadurch, dass die ersteren aus sechs oder mehr Distychen bestehen, während die letzteren aus zwei Distychen fast regelmässig sich zusammensetzen, inhaltlich bewegen sie sich in demselben obengenannten Gedankenkreise. Vergleichen wir nun mit diesen Epigrammen die Tituli, welche Alcuins Schüler Rhabanus für die Marienkirche in Holzkiricha[1]), für die Kirche von Klingenmünster[2]), für zwei andere[3]), dem Erzengel Michael und dem hl. Saturnius geweihte Kirche verfasste, so finden wir, dass die historischen Tituli, die bei Alcuin die Wand schmückten, am Hauptaltar angebracht sind, so dass die Absiswand leer erscheint. Zwar finden sich bei demselben Dichter auch noch — in Prosa abgefasste — historische Inschriften[4]) für andere, wahrscheinlich grössere Kirchen, die für die Absiswand bestimmt waren, aber die Thatsache bleibt bestehen, dass die historischen Tituli, die gewiss nach Art der römischen unter einem Absisgemälde angebracht waren, allmählich von der Wand an den Altar übergingen, worin wir allerdings einen Beweis erblicken dürfen, dass die Absiswand an Bedeutung verlor, in dem Masse, wie der mit Gold, Silber, edlen Steinen, Inschriften und Bildern geschmückte Altar gewann.

Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, wird das seltene Vorkommen grösserer Absisgemälde weniger auffallend erscheinen. Zwar wäre ihre Anzahl noch recht bedeutend, könnten wir mit Sicherheit nachweisen, dass über den historischen Tituli, wie das in den Kirchen Roms der Fall war, Gemälde angebracht waren. Leider ist hierüber eine absolute Gewissheit nicht zu erlangen, da diese Verse ausschliesslich zur Verherrlichung der Titelheiligen dienen, den Glanz der Kirche im allgemeinen preisen, oder ihres Stifters gedenken. Sehen wir von einem Bilde von der Jungfrau Maria, geschildert in einem Titulus[5]) eines Leipziger Codex aus

1) Dümmler II, p. 214, n. 49, I, ff.
2) Dümmler p. 227, n. 74.
3) Dümmler p. 227, n. 75; p. 232, n. 80.
4) Z. B. Dümmler II, p. 210, n. 44.
5) Dümmler I, p. 77, n. 47.

dem zehnten Jahrhundert und einem ebensolchen[1]) für die Marienkirche von Le Mans ab, die uns beide nähere Auskunft über die Art und Weise der Darstellung schuldig bleiben, so sind es nur noch zwei Absisbilder, von denen uns die Tituli berichten, das jüngste Gericht und die Himmelfahrt Christi. Die Darstellungen des jüngsten Gerichtes sind neuerdings von Xaver Kraus[2]) und Anton Springer[3]) einer eingehenden Untersuchung unterzogen worden, und beide Gelehrten sind zu der Ansicht gelangt, dass erst im achten und neunten Jahrhundert die Weltgerichtsbilder, je nach den verschiedenen Schriftstellen[4]) verschieden aufgefasst, zu einer inhaltlich abgeschlossenen Darstellung gelangten[5]). Wir haben schon Weltgerichtsdarstellungen in den Bilderkreisen gefunden, die Walafried Strabo und Ekkehard von St. Gallen beschreiben; in dem Gemälde an der Aussenseite der Westabsis in St. Georg in Oberzell ist uns sogar ein, allerdings einzig dastehendes, Wandgemälde dieses Inhaltes erhalten; es lässt sich aber auch schon früher, dank der Tituli, das Vorkommen von Bildern des letzten Gerichtes nachweisen, von dem schon die Didache eine ausführliche Schilderung entwirft. Die Verarbeitung dieses Themas in Predigten und Hymnen haben beide obenerwähnte Forscher nachgewiesen, es bleibt hier nur übrig, zu betrachten, was die Tituli über diesen Gegenstand zu berichten wissen.

Vielleicht beziehen sich auch die Verse

„in tribunali“,

wo es heisst:

> In quo terribilis vultus dominantis et una
> Sanctorum effigies pulchro sub enigmate vernant.[6])

---

1) Dümmler II, p. 623, n. 1.

2) Die Wandgemälde von St. Georg in Oberzell, p. 15 ff.

3) Repertorium für Kunstwissenschaft VII, 1884 p. 375 ff.

4) Apok. 22, 11 f. Matth. 25, 31—46; 24, 30 u. 31. Marc. 13, 24—27.

5) Die Scheidung der Schafe von den Böcken, die uns Paulins Titulus für Fundi schildert und die, welche wir dem Bilderkreis von S. Apollinare nuovo in Ravenna eingereiht sehen, können nicht als abgeschlossene Weltgerichtsbilder betrachtet werden.

6) Dümmler I, p. 77, n. 46.

auf eine Weltgerichtsdarstellung; deutlicher jedenfalls sind die Verse Alcuins für die Klosterkirche von S. Avold verfasst, wo es heisst:

> Hac sedet arce deus iudex, genitoris imago,
> Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes;
> Hic inter cherubim volitant arcana tonantis;
> Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae,
> Aeterna in manibus portantes luce lucernas.
>
> (Dümmler I, p. 330, n. 103.)

„Wir haben," schreibt Anton Springer[1]), „uns diese Inschriften notwendig unter einem Gemälde (in der Absis?) zu denken, welches Christum darstellt, auf dem Firmamente thronend, von Seraphim und Cherubim umgeben, darunter die klugen fünf Jungfrauen, deren Gegenwart bei der zweiten Ankunft Christi zu den beliebtesten Darstellungen des ganzen Mittelalters gehört."

Ob die ebenfalls von Alcuin verfasste Grabschrift[2]) zweier Brüder, in der auf das jüngste Gericht hingewiesen wird, von einer bildlichen Darstellung des letzteren begleitet war, lässt sich nicht sagen; wichtiger und durch genaue örtliche Bestimmung noch besonders wertvoll erscheint der oft angeführte ‚Titulus absidae' des Florus von Lyon[3]). Wir kennen kein Gemälde karolingischer Zeit, welches vor allem in der Scheidung in eine untere symbolische und eine obere historische Darstellung mit den Absis-Mosaiken Roms sich so nahe berührt, wie das durch den Titulus des Florus beschriebene; glaubt doch auch De Rossi[4]) die Illustration für diese Verse in dem Absisgemälde von S. Pudenziana erblicken zu können, wo allerdings eine Anspielung auf das jüngste Gericht nicht vorkommt.

Eine ganz eigenartige Auffassung des jüngsten Gerichtes be-

---

1) a. a. O. p. 382.

2) Dümmler I, p. 338, n. 15. Die Beziehung auf das jüngste Gericht kam in Grabschriften häufiger vor; vgl. die Verse Bernowins, wo es heisst:

> Quem [locum], peto, nulla manus violet dum dicat ab alto
> Omnipotens: surge! iam tuba nostra iubet.

3) Dümmler II, p. 548, n. 20.

4) Musaici christ. delle chiese die Roma Fasc. XIII, XIV, p. 9.

gegnet uns endlich in einem Titulus des Sedulius Scottus, des um die Mitte des neunten Jahrhunderts in Lothringen eingewanderten Iren, des Verfassers der oben besprochenen Inschriften für eine Jugendgeschichte Christi. Hier ist ein sonst für das Weltgericht nicht benutztes Motiv aus der Apokalypse (Kap. 6, v. 9, 10) herangezogen worden, wenn es heisst:

Aures in domini sabaoth martyres orant,
Quem bibimus calicem, verax ulciscere iudex
Sol tenebrosus erit, lunae decus atque rubescit
Labentur stellae, cum venerit arbiter orbis.
Tum caligosis pavidae se condere speleis
Obtabunt gentes agni patris ante tribunal.

(Dümmler III, p. 211.)

Die Seelen der Erwürgten also, die Gottes Thron umgeben und ihn anrufen, den Kelch, den sie getrunken, an ihren Feinden zu rächen, bilden den Mittelpunkt der Darstellung, die sich im übrigen an das altherkömmliche gehalten haben wird, wenn von der verdunkelten Sonne, dem blutroten Mond, den fallenden Sternen und endlich den zitternden Völkern die Rede ist, die sich in den Höhlen zu bergen versuchen. Besondere Beachtung verdient dieser Titulus endlich auch deshalb, weil er lehrte, wie sehr man in den Bildern nach einem möglichst bezeichnenden Ausdruck des darzustellenden suchte. Denn in der Apokalypse (Kap. 6, v. 10) heisst es nur: „Wie lange richtest du und rächest nicht unser Blut an denen, die auf Erden wohnen"; das Leiden ist hier also nicht durch einen Kelch versinnlicht, eine Vorstellung, die der Künstler erst aus dem Leiden Christi in Gethsemane (Matth. 26, v. 39) schöpfte, weil sie sich trefflich zur bildlichen Wiedergabe eignete.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, können vielleicht auch die zwei Auferstehenden, die einen Kelch in ihren Händen halten, auf dem Bilde des jüngsten Gerichts in St. Georg in Oberzell[1]) erklärt werden, wenn auch die Scene in der Apokalypse sich nicht auf Auferstehende, sondern auf Märtyrer bezieht.

1) Ed. Xaver Kraus a. a. O. Tav. XIV.

Gehört das Weltgericht zu den Darstellungen, die, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, eine mannigfaltigere Gestaltungsweise zulassen, je nachdem das eine oder das andere Moment stärker betont wird, so erscheint die Himmelfahrt Christi auf Grund der Schilderung in der Apostelgeschichte (Kap. 1, v. 9—11) inhaltlich sofort festgestellt. Es leuchtet ein, dass der von Weltgerichtsgedanken erfüllten Fantasie auch die Himmelfahrt Christi nicht fern liegen konnte, in der durch Engelmund auf diese letzte Wiederkunft des Herrn hingewiesen wurde, die auch in der äusseren Darstellungsweise einander verwandt waren, wenn, wie Anton Springer[1]) nachweist, im zehnten und elften Jahrhundert die Anschauung sich ausgebildet hatte, Christus würde am Tage des Gerichts erscheinen „in ea forma qua ascendit".

Dass schon in altchristlicher Zeit die Himmelfahrt bildlich dargestellt wurde, wird sich schwerlich nachweisen lassen. Zwar finden sich unter den Epigrammen des Damasus[2]) (366—384) schon Verse

„*de ascensione Christi*",

welche den historischen Vorgang der Himmelfahrt beschreiben und auch im Dittochäon des Prudentius[3]) findet sich eine Schilderung der Himmelfahrt, die von symbolischen Anklängen nicht frei ist, leider können wir aber weder von dem einen noch von dem anderen Titulus mit absoluter Sicherheit nachweisen, dass er in direkter Beziehung zu einem Wandgemälde stand. Da ferner auch unter den Mosaiken Roms und Ravennas kein einziges Mal die Himmelfahrt sich dargestellt findet, so möchten wir annehmen, dass sie im Abendlande bis zum achten Jahrhundert doch nur sehr selten, vielleicht im Bilderkreise des neuen Testamentes eingereiht, vorkam, und dass man der Darstellung der Himmelfahrt, die einer anderen Rückkehr Christi von der Erde zu seiner himmlischen

---

1) Repert. für K.-W. VII, p. 390; vgl. Aethelwolds Benedictionale ed. Gaye Pl. XI u. Pl. XXII.

2) Migne, Patr. lat. Tom. XIII, p. 377.

3) Garr. I, p. 483.

Herrlichkeit, der Verklärung, vorzog, weil dieselbe reicher war an symbolischen Beziehungen.

Für die byzantinische Kunst hat Bock[1]) das häufige Vorkommen der Himmelfahrtsdarstellungen seit dem sechsten Jahrhundert nachgewiesen, für die abendländische Kunst scheinen auch noch im zehnten Jahrhundert die Quellen weniger reich geflossen zu sein, denn der Verfasser führt nur zwei Himmelfahrtsdarstellungen in den Miniaturen an, der Bibel von St. Kalixt in Rom und Aethelwolds Benedictionale in Chatsworth[2]). Besonders beachtenswert erscheint in dieser Studie der Hinweis auf die von Gregor am Himmelfahrtsfeste gehaltene Homilie, die in der That, wie Bock[3]) meint, auch den Künstlern im Abendlande die Bahn vorgezeichnet hat, die sie in der Darstellung der Himmelfahrt verfolgten. Hier wird mit Nachdruck betont, dass Christus nicht wie Elias von einem Wagen emporgetragen wurde, oder, wie es die byzantinische Kunst in Anlehnung an Psalm 18, v. 11 darzustellen liebte, von Engeln gestützt zum Himmel emporstieg, sondern durch eigene Kraft getragen hinaufgeschwebt sei.

Wie in der Predigt, so wird aber auch in den Hymnen[4]) die Himmelfahrt verherrlicht, wie das für eins der höchsten Kirchenfeste ganz natürlich erscheint, deren besonderen Kult man auch daraus erkennen mag, dass eine Handvoll Erde vom Oelberg mehr als einmal in den Tituli[5]) als besonders verehrungswürdige Reliquie gepriesen wird. So finden wir denn Himmelfahrtsdarstellungen nicht nur dann, wenn von den Dichtern und Malern die hohen Feste der Kirche im Zusammenhang geschildert werden, oder das neue Testament in einem Bilderkreise ausgeführt wird, sondern sie treten, selbständig behandelt, auch als Absisgemälde

---

1) Die Kirche der Benediktiner-Abtei Petershausen bei Konstanz von Karl Zell. Anhang: Die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi vom vierten bis zwölften Jahrhundert von C. P. Bock. Freiburg 1867.

2) ed. Gaye Pl. XXII.

3) a. a. O. p. 82.

4) Daniel, thesaurus hymnologicus (Leipzig 1855) I, n. 55, n. 56, n. 162, n. 172, n. 187.

5) Dümmler II, p. 231, n. 78, IV; p. 232, n. 80, I u. a.

auf und scheinen dann als solche, wie auch in Portalskulpturen weit über das erste Jahrtausend hinaus sich behauptet zu haben. Alcuin und Angilbert[1]) dichteten, wie wir sahen, Versreihen für Bilder, in denen mit der Geburt, dem Leiden, der Auferstehung auch die Himmelfahrt des Herrn dargestellt war. Alcuin schildert den Erlöser, der mit Adlersflügeln gen Himmel fährt (Dümmler I, p. 346, n. 117):

Adsumptis aquilae Christus petit aethera pennis,

eine Vorstellung, die ihre Erklärung findet aus dem engen Zusammenhang, in den man den Evangelisten Johannes und sein Symbol, den Adler, mit der Himmelfahrt brachte[2]).

Angilbert erinnert an die Worte der Engel (Dümmler, p. 414 n. 5.):

Altithronus idem veniet post saecula iudex;

eine genaue Beschreibung, wie der Vorgang, dem regelmässig auch die Madonna beiwohnte, dargestellt sei, giebt weder der eine noch der andere Titulus. Ganz summarisch lautet auch die Schilderung des Ermoldus Nigellus (Dümmler II, p. 65, v. 241) im Bilderkreise der Pfalzkapelle zu Ingelheim; er fasst Auferstehung und Himmelfahrt mit den Worten zusammen:

Ut surgens propriis apparuit ipse ministris
Utque polos palam scandit et arva regit.

Walafried Strabo erzählt, wie wir wissen, die Geschichte des Herrn überhaupt nur bis zum Verrat des Judas, aber Ekkehard von St. Gallen konnte in seiner ausführlichen Schilderung von Bildern aus dem neuen Testament die Himmelfahrt natürlich nicht übergehen. Er gedenkt ihrer mit den Worten:

Coelos coelorum superat dominus ecce deorum,
Ambulat in pennis ventorum vita perennis.
Transitus iste dei non vos moveat Galilei!
Talis enim mundo veniet dare iura secundo.

(a. a. O. p, 28 v. 4.)

---

1) Vgl. oben p. 150 ff.

2) Vgl. St. Beissel, des hl. Bernward Evangelienbuch p. 10 u. 13. Tav. XXIV.

die uns zeigen, dass auch er durch den Abschied Christi von dieser Erde an seine Wiederkunft in furchtbarer Herrlichkeit erinnert werden will.

Ist der Nachweis für das Vorkommen der Himmelfahrt in den karolingischen Bilderkreisen aus dem neuen Testament leicht zu führen, so können wir nur wenige Zeugen aufrufen, wollen wir die Himmelfahrt als Absisgemälde nachweisen. Mit Sicherheit kann man nur auf einen Titulus [1]) den Finger legen, den Rhabanus Maurus für das Absisbild der im Jahre 808 geweihten Peterskirche in Fulda verfasst hat, wo es heisst:

> Ecce sator hominum victor super aethera scandit,
> Discipulisque suis regni sacra limina pandit,
> Quem sic venturum angelica hic oracula spondent.
> Coetus apostolicus pariter cum plebe fideli
> Dona paracleti igne micante capit.

Die Schilderung kann nicht deutlicher sein: der Fürst der Menschheit schwebt siegreich zum Himmel empor, die Engel kommen herab und verkündigen die Wiederkunft des Herrn dem Volk und den Jüngern, auf die der hl. Geist in Gestalt feuriger Flammen sich ergiesst. Ein solches Zusammenfassen der Himmelfahrt und des Pfingstfestes mochte in Absisgemälden häufiger vorkommen, aber es findet sich auch in Miniaturen, wie in der Bibel von St. Kalixt in der Benediktinerabtei St. Paul in Rom[2]). Daneben wurden aber auch Himmelfahrt und Pfingstfest getrennt geschildert, wie in den Versen Ekkehards und in den Miniaturen auf verschiedenen Blättern dargestellt, wie im Egbert-Codex in Trier[3]) in Aethelwolds Benedictionale[4]) und im Sacramentar Drogo's von Metz.

Schauen wir nach weiteren Himmelfahrtsdarstellungen aus, so entdecken wir unter den Versen des Rhabanus Maurus noch eine zweite, die zwar nicht zum Absisschmuck, sondern zur Zierde eines

1) Dümmler II, p. 212, n. I.

2) Vgl. H. Janitscheck, die künstlerische Ausstattung der Adahandschrift und die karol. Buchmalerei p. 99.

3) Ed. Xaver Kraus, Freiburg 1884. Tav. LIX u. XL.

4) Ed. Gaye, Archaeologia britt. vol. XXIV. Plate XXII u. XXIII.

Grabmals in der Kirche zu Rathesdorph bei Fulda diente, wie für ein anderes Denkmal

„in cimiterio S. Amandi“

Anton Springer die bildliche Darstellung des jüngsten Gerichtes wahrscheinlich gemacht hat. Der Titulus beginnt:

Postquam rex regum Christus super aethera celsa
Victor conscendit, arbiter omnipotens,
Servorum turbam hic liquit plebemque fidelem,
Qui verbo et factis plurima lucra darent.
(Dümmler II, p. 213, n. 47.)

Die ausführliche Beschreibung der Himmelfahrt Christi an diesem Grabmal zu Rathesdorph wäre nicht zu rechtfertigen, wenn sie nicht zur Erklärung eines Bildes gedient hätte, das wir hier umsoeher voraussetzen dürfen, als der Dichter von sich selber rühmt, dass er das Grab „arte magistra“, wie er sich ausdrückt, habe ausschmücken lassen.

Zum Schluss sei endlich einer einzigartigen Darstellung der Himmelfahrt gedacht, die uns lehrt, dass Gregors des Grossen Gedanken über die Auffahrt Christi denn doch nicht überall ausschlaggebend waren. Die Verse, für den Schmuck einer Kirche verfasst, lauten:

Hos pietatis equos Christus regit undique frenis,
Et fert quadriguus dux super astra suos.
(Dümmler III, p. 211.)

Es scheint hier in der Fantasie des Dichters eine Vermischung Christi und seines Typus stattgefunden zu haben, indem er Elemente der Himmelfahrt Eliae in die des Erlösers überträgt, der hier die Rosse lenkt, die ihn zum Himmel führen.

Jedenfalls lehrt uns das Bestreben, trotz der in der Schilderung der Apostelgeschichte abgesteckten Grenzen, der Himmelfahrt Christi, welcher im Titulus Alcuins geflügelt, hier als Wagenlenker geschildert wird, immer neue Gestaltungsformen abzugewinnen, wie nachhaltig dieselbe die Gedanken der Dichter und Künstler beschäftigte.

Mit dieser Studie über die bildliche Darstellung der Himmelfahrt in der karolingisch-ottonischen Zeit sind wir am Ende unserer Betrachtung angelangt. Es bleibt nur übrig auszusprechen, dass die Tituli, welche hier nur in ihrer Bedeutung für die kirchliche Malerei betrachtet wurden, auch wohl zur Erklärung profaner Gemälde dienten, wie die Gedichte[1]) Theodulfs von Orléans lehren, von denen das eine die sieben freien Künste darstellt, das andere die Erde schildert in Gestalt einer stattlichen Frau, die einen Knaben nährt[2]). Indessen darf auch damit das Gebiet, welches die Tituli umfassen, noch nicht als abgeschlossen gedacht werden.

Schon Alcuin, in dem wir den glänzendsten Vertreter der Epigrammdichtung verehren, schlägt in den Versen für die Genesisdarstellungen in der Bamberger Alcuinbibel, in einer Reihe anderer Inschriften für den Bilderschmuck eines Codex bestimmt[3]), eine neue Richtung ein, die von Späteren[4]) mit Eifer verfolgt wurde. Denn noch bis tief ins elfte Jahrhundert hinein begegnen wir in den für den gottesdienstlichen Gebrauch verfassten Evangelienbüchern metrischen, meist einzeiligen Inschriften, die jetzt auf dem Pergament, wie vorher an den Wänden dazu dienen sollen, in kurzen Worten die Abbildungen zu erklären[5]).

Eine dritte und letzte Abart der Tituli endlich ergiebt sich von selbst, sobald wir wissen, dass sie auch zur Erklärung profaner

---

1) Dümmler I, p. 544, n. 46. p. 547, n. 47.

2) Die Libri Carolini sprechen sich sehr scharf gegen derartige Personifikationen aus a. a. O. p. 1162 A: „Nonne divinis Scripturis eos contraire hand dubium est, cum tellurem in figura humana modo aridam sterilemve, modo fructibus affluentem depingunt?“ Vgl. über die profane Malerei überhaupt Libri Carolini III, a. a. O., p. 1160, C.

3) Dümmler I, p. 292, n. 70.

4) Siehe die Tituli für die Bilder des Echternacher Codex bei Karl Lamprecht, der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha. a. a. O., p. 86—88.

5) Vgl. Stephan Beissel, des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, p. 22 u. 23; siehe ferner die Tituli des Bremer Evangelienbuches König Heinrichs in der Publikation der Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen (1886) von demselben Verfasser, p. 33.

Gemälde dienten; sie gingen damit auch in profane Räume über, aus der Kirche in das Haus.

Auch in dieser Richtung war Alcuin bahnbrechend. Er wurde nicht müde, zum Schmuck von Privathäusern und Klöstern anmutige Verse zu dichten, denen er gerne eine selbständige Geltung verlieh. Vor allem in den Klöstern hat man diese Uebung, die wir vereinzelt auch schon in Marmoutiers beobachteten, dankbar angenommen und weit über Alcuins Zeit hinaus gepflegt, und in den Zellen der Mönche, den Refektorien, den Fremdenherbergen, den gemeinsamen Schlafsälen haben die Tituli dauernd eine Stätte gefunden[1]). Davon überzeugt uns nicht nur ein Blick auf den Bauriss von St. Gallen, den der Verfasser mit Versen übersäete, die ihm zum Schmuck einzelner Räume im fertigen Kloster passend erschienen, das lehren uns auch die Epigramme des Theodulf von Orléans, des Rhabanus Maurus, des Walafried Strabo, die, an den Wänden verteilt, den schweigsamen Mönchen Ersatz bieten mochten für einen anregenden Austausch der Gedanken.

Indem aber die Tituli die Kirche verlassen, sich mit der Erklärung von Bilderhandschriften begnügen, oder in Häusern und Klöstern angebracht, erbauliche Betrachtungen wecken wollen, verlieren sie an Bedeutung für die Kunstgeschichte, die in einer so an Monumenten armen Zeit, wie die zweite Hälfte des ersten Jahrtausends, nicht zu hoch geschätzt werden kann. Denn abgesehen davon, dass sie unsere Kenntnis des altchristlichen und frühmittelalterlichen Bilderkreises im einzelnen wesentlich ergänzen und bereichern, dienen sie, in ihrer Gesamtheit betrachtet, als neuer

---

1) Siehe solche Tituli:

Ueber den Eingängen, Dümmler I, p. 65, n. 30; p. 555, n. 60 u. 61; p. 556, n. 63.

Im Refektorium, Dümmler I, p. 267, n. VI u. VII; p. 331, n. V; p. 332, n. III; p. 556, n. 64. Dümmler II, p. 399, n. 51; p. 428, n. 8.

In den Herbergen, Dümmler I, p. 324, n. 10; p. 328, n. 2; p. 343, n. 112; p. 554, n 59.

In den Schlafsälen, Dümmler I, p. 317, n. II u. III; p. 321, n. 96; p. 323, n. III; p. 328, n. II (ad caminatam ubi abbas dormit); p. 343, n. 112. Vgl. Dümmler III, p. 149, n. V u. VI.

Beleg zweier Grundsätze, die Anton Springer nicht müde wurde zu betonen, nämlich dass erstens die Kunst des Abendlandes frei von byzantinischen Einflüssen sich entwickelte, und dass zweitens die Malerei der karolingischen Periode und mit ihr die des zehnten Jahrhunderts noch unmittelbar auf altchristliche Traditionen zurückgeht.

Ein Bruch mit der Vergangenheit wird erst im elften Jahrhundert durch eine veränderte Lebens- und Weltanschauung herbeigeführt.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

